domus

Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

Aprile *April* 1998 **803** Lire 15.000

LIFE STYLES

La copertina
The cover
Laurie Lambreckt

Collaboratori
Collaborators
Alberto Artioli
Isabella Bader
Aaron Betsky
Laura Bossi
Roberto Cecchi
Maurizio Cohen
Kenneth Frampton
Elio Franzini
Roberto Gambi
Hans Höger
Harald Hullmann
Wolf Lepenies
Federico Maggiulli Alfieri
Caterina Majocchi
Mark S. Morris
Anna Petrara
Frank-Bertolt Raith
Sicilia Ramos Barbagelata
Daniele Regis
Veronica Scortecci
Lorenzo Spagnoli
Rob van Gool
Cristiana Vannini

Fotografie
Photographs
Richard Barnes
Harmann e Clärchen Baus
Jean Brasille
Santi Caleca
Mario Ciampi
Donato Di Bello
Marc Enguerand
Ramak Fazel
Byrd Hoffman Foundation
George Heinrich
Heudorfer
Timothy Hursley
Silvia Lelli e Roberto Masotti
André Mailänder
Brigitte Mayer
Grant Mudfard
Matteo Piazza
Philippe Ruault
Schlegel & Egle
Rik Sferra
Konstantinos Thomopoulos
Rafael Vargas
Gudrun Vogel
Jens Willebrand
Yorgos Yerolymbos

Traduttori
Translators
Duccio Biasi
Anna Clara Ippolito
Charles McMillen
Dario Moretti
Carla Russo
Michael Scuffil
Virginia Shuey-Vergani
Rodney Stringer

Domus 803 Aprile *April* 1998			**Stili di vita**		***Lifestyles***
Autore *Author*	Progettista *Designer*		Titolo		*Title*
François Burkhardt		2	Editoriale Stile di vita	2	*Editorial* *Life style*
			Cronaca del pensiero		***Opinion Chronicle***
Wolf Lepenies		4	Uno spazio minacciato: l'interno	4	*An endangered space: the interior*
			Progetti		***Projects***
Aaron Betsky	Herzog & de Meuron	8	Azienda vinicola Dominus, Yountville, California	8	*Dominus winery,* *Yountville, California*
Rob van Gool Frank-Bertolt Raith	Herman Hertzberger	18	Complesso residenziale, Düren, Germania	18	*Residential complex* *at Düren, Germany*
Yorgos Simeoforidis	Catherine Diacomidis Nikos Haritos	26	Casa per un collezionista d'arte, Anavryta, Atene, Grecia	26	*An art collector's house* *at Anavryta, Athens, Greece*
Dietmar Steiner	Anne Lacaton Jean Philippe Vassal	34	Casa unifamiliare, Saint Pardoux la Rivière, Francia	34	*One-family house at* *Saint Pardoux la Rivière, France*
Mark S. Morris	Scogin Elam Morris	38	Casa unifamiliare, Atlanta, Georgia	38	*One-family house at* *Atlanta, Georgia*
			Design		***Design***
Maria Cristina Tommasini	Claudio Lazzarini Carl Pickering	46	Bar ristorante a Roma Atmosfere mutabili	46	*A restaurant-bar in Rome* *Changeable atmospheres*
Juli Capella	Cristian Cirici Carlos Bassó	52	Loft a Barcellona: quattro modi di abitare	52	*Lofts in Barcelona:* *four ways of living*
Daniele Regis	Toni Cordero	60	Scavare nel passato per capire il futuro	60	*Digging up the past* *in order to comprehend the future*
Harald Hullmann		68	Microcosmi per una notte	68	*Microcosmos for a night*
	Achille Castiglioni Gianfranco Cavaglià Italo Lupi	75	Un grande libro aperto	75	*A big open book*
Loredana Mascheroni		81	Nuovi trend in Inghilterra	81	*New trends in Great Britain*
François Burkhardt	Enzo Cucchi	92	Uno spazio per vivere e lavorare	92	*A living* *and work place*
Cristiana Vannini	Giorgio Gregori	96	Lo spirito del disegno	96	*The spirit of drawing*
			Arte		***Art***
Pierre Restany	Siah Armajani	100	La poesia nella città	100	*Poetry in the city*
		105	**Itinerario**	105	***Itinerary***
Maurizio Cohen Anna Petrara			Dupuis in Belgio (N.144)		*Dupuis in Belgium* *(N.144)*
		113	**Libri**	113	***Books***
		121	**Rassegna**	121	***Product Survey***
			Mobili 1998: le prime proposte		*Furniture 1998: the first models*
		141	**Calendario**	141	***Calendar***
			Concorsi, congressi e mostre d'architettura, design, arte		*Competitions, congresses* *and exhibitions of architecture,* *design and art*
		144	**Autori**	144	***Protagonists***
			Evento		***Event***
	Bob Wilson		Il volo oceanico		*The Ocean Flight*

Stile di vita

François Burkhardt

Per “stile di vita” si intende generalmente la manifestazione di un modo di vivere. Sapere come si svolge un processo che porta alla creazione di uno ‘stile’ e di che cosa questo stile si componga è un’operazione complessa che richiede un’analisi sistematica e approfondita di tutti gli ambiti che entrano nella sua formazione.
Non è esatto dire che lo “stile di vita” è qualcosa che riguarda gruppi ristretti di persone, da cercare fra coloro che, attraverso un atto di emancipazione, hanno saputo liberarsi della tradizione borghese e creare un proprio ‘stile’: gruppi di eletti agiati che possono quindi permettersi l’emarginazione, come gli artisti, o gruppi come gli hippies (più poveri, ma spinti da un profondo senso di protesta, in genere pacifista e orientata contro il benessere della società dei consumi). Non è così. Lo “stile di vita” riguarda tutte le classi sociali e, più o meno consapevolmente, viene praticato da tutti. Evidente soprattutto nei settori della moda e dell’architettura d’interni, il che gli conferisce un’aura ‘artistica’ benché sia anche un fatto di ordine estetico, lo “stile di vita” è prima di tutto un fenomeno sociale che si manifesta in tutti i campi della pratica quotidiana. Dai comportamenti agli oggetti, dall’organizzazione delle strutture istituzionali ai programmi di viaggio, nulla sfugge. Esso accompagna la vita di ciascuno lungo tutto il suo percorso. L’autonomia dei mestieri creativi, con la loro insistenza sull’individualità, sul marchio, sulla firma d’autore, mette in evidenza l’aspetto edonistico proprio del nostro tempo in cui l’*homo aestheticus* è diventato il nuovo faro di una società che vive di “immagini di superficie” e che si lascia guidare volentieri dal virtuale. Ora questa società è profondamente in conflitto con la realtà sociale che la circonda: di qui, anche per ciò che riguarda lo “stile di vita”, l’enorme divario tra la proposta di un certo tipo di prodotti d’avanguardia e le aspettative del grande pubblico. Comprendere che cos’è lo “stile di vita” richiede dunque un’analisi dello spazio riservato alle scelte personali così come degli oggetti designati a esprimere un particolare ‘stile’. Che si tratti del cibo, dell’automobile, dei giornali o delle riviste, dei luoghi in cui trascorrere le vacanze, dei mobili o della sistemazione del giardino, ognuno mette in evidenza con le sue scelte un sistema di ‘distinguo’ attraverso il quale si differenzia e si valorizza: è una regola sociale prima che una ricerca di stile. Questa considerazione dovrebbe servire a ridimensionare una convinzione abbastanza tipica delle professioni ‘gestaltiane’, che credono di poter influenzare con il proprio ‘marchio’ lo sviluppo sociale. Bisogna infatti considerare che l’acquisto di un prodotto ha innanzitutto un significato: ed è che il consumatore intende manifestare attraverso il prodotto acquistato, la propria individualità. Sono quindi poche le persone che comprano un prodotto per collezionare oggetti di grandi designer; molte invece usano un prodotto per affermare il proprio bisogno di differenziazione, anche senza conoscerne l’autore.
Ci sono ambiti in cui il prodotto rappresenta idealmente l’omogeneità fra produzione e identità, fra domanda e offerta: è il caso degli oggetti di lusso nei quali, più che in altri, si può leggere il concetto di distinzione sulla base delle condizioni economiche e culturali. L’oggetto d’arte è a questo proposito interessante perché bene dimostra la ricerca di differenziazione insita nell’appropriazione di oggetti di cultura che abbiano la caratteristica dell’unicità. Il sociologo francese Pierre Bourdieu (in *La distinction. Critique sociale du jugement*, Parigi, 1969) toglie ogni illusione a coloro che si basano sulla convinzione che arte e cultura siano largamente diffuse. La cultura, dice Bourdieu, contiene implicitamente gli elementi di differenziazione che l’analisi sociale dello “stile di vita” ricerca. Egli attribuisce alla cultura alta il ruolo di modello indicatore che serve da meccanismo di regolamentazione della condizione sociale, senza ricercare una divulgazione che tocchi i diversi strati sociali come base di un sistema ben costruito e logico. L’equilibrio assicurato da una dinamica fondata su questa logica, afferma Bourdieu, è un elemento importante della pratica democratica necessaria all’armonia sociale. Egli spiega che il sistema secondo il quale i settori della produzione culturale funzionano nella società (con le loro dinamiche e le loro strategie contrastanti) fa sì che i prodotti ottengano un effetto di differenziazione – una sorta di ausilio per far venire a galla i contrasti, prima tra fazioni e poi fra classi. Bourdieu parla di un sistema di classificazione fondato su norme che sono legate alla posizione occupata nella gerarchia sociale e che determinano il gusto attraverso rapporti oggettivi con il capitale. Questa suddivisione delle classi ha come conseguenza una classificazione degli oggetti che servono a definire il gusto, per il fatto che essa offre al soggetto la possibilità di realizzarsi. Gli orientamenti del gusto dipendono così dalla struttura dei sistemi della domanda e dell’offerta, visto che ogni cambiamento in questi sistemi ha come ripercussione un cambiamento del gusto. È dunque dalle battaglie fra concorrenti su certi prodotti che il gusto viene modificato.
Da queste constatazioni si può rilevare la stretta regolamentazione del sistema ‘gusto’. Tutto sembra corrispondere a ciò che Bourdieu definisce le regole dell’omologia (nel senso di insiemi diversi legati da una relazione), diretta da una logica sociale che a sua volta determina la produzione e il consumo. Cerchio estremamente serrato, in cui qualsiasi mutamento appare difficile. Nel funzionamento di un tale sistema c’è poco spazio per il cambiamento. Ciò che mi preoccupa in questo schema è l’idea che lo studio di Bourdieu dà dell’impossibilità di modificare la “costruzione sociale”, che è il presupposto per un’evoluzione. Se si vuole parlare di progresso, allora esso deve poter avere un’influenza sul sociale. Se il progettista con tutto il suo impegno non può avere influenza in questo campo è definitivamente condannato a un ruolo secondario e periferico, quando invece gli si richiede di contribuire al progresso sociale.
Se è esatto che la Gestalt del nostro ambiente ha un’influenza sull’individuo e sulla collettività, perché non si può pensare che concependo gli oggetti in un certo modo sia possibile orientare i comportamenti e quindi contribuire all’evoluzione sociale? Oppure bisogna accettare come definitiva la normativa descritta da Bourdieu per spiegare la questione del gusto? Sarebbe la fine di un’illusione: l’illusione di un cambiamento che porti a un’eguaglianza sociale, la quale peraltro, secondo Bourdieu, non è raggiungibile. Occuparsi di “stile di vita” sarebbe allora un esercizio di statistica sociale piuttosto che lo studio di un processo di emancipazione liberatore.
Il problema è che il testo di Bourdieu, del 1969, è ancora a mio parere il fondamento più solido offerto dalle scienze esatte, avare di analisi sul gusto e sugli “stili di vita”. Il che dimostra la povertà delle conoscenze sulle quali dovrebbero fondarsi il design di prodotto, l’architettura d’interni, l’architettura e la comunicazione.

Lifestyles

By ‘lifestyle’ what is generally meant is the expression of a particular way of life. Discovering how a process leading to the creation of a ‘style’ develops, and what it comprises, is however, a complicated task and one that entails a systematic, thorough analysis of all the sectors of which it is composed.
A ‘lifestyle’ is not something reserved to narrow circles of people, to be sought among those who, by an act of emancipation, have shaken off middle class traditions to create their own ‘style’ – among a chosen or well-off few who can afford to be different, such as artists, or groups like the hippies (usually poorer, but driven by a radical sense of protest, primarily pacifist or oriented against the prosperity of a consumer society). Not so. ‘Lifestyles’ embrace all social classes and are practised, consciously or not, by everybody. Especially evident in the worlds of fashion and interior design, which gives it an ‘artistic’ aura even though it is also aesthetic, a ‘lifestyle’ is a social phenomenon expressed in all fields of everyday existence. From behaviour to objects, from the organization of institutional structures to travel, nothing escapes it. It accompanies everyone throughout their lives without ever leaving them.
The autonomy of creative professions, with their emphasis on individuality, exclusive labels and original signatures, points up the hedonistic effect of our time. Homo aestheticus *has become the new beacon of a society that lives on “surface images” and readily lets itself be guided by the virtual, by a sense of probability. Now this society is in deep conflict with its surrounding social reality. Hence the abyss, in lifestyles too, between certain kinds of avant-garde products and the reception they get from the general public. Understanding what a ‘lifestyle’ is, therefore, entails an analysis of the spaces given to preferences and to the objects from which they stem. Whether it be food, cars, newspapers or monthly magazines, where to spend a holiday, furniture or gardening, everybody points by their choices to a system of ‘distinction’ whereby they differ and enhance themselves. This is a social rule rather than a search for style, and it should serve to question a conviction fairly typical of gestalt professions, namely, that they can influence social development by their own ‘label’. They need to be reminded that the purchase of a product has one meaning first of all: that the consumer wishes, through that purchase, to assert a personal distinction. Thus few people buy a product in order to collect objects created by top designers; whereas many are likely to use a product – even without knowing who designed it – to state their need for differentiation.*
There are some areas where a product will ideally represent the homogeneity between production and identity, between supply and demand: for example, in that of luxury goods. In this area more than others, the concept of distinction can be discerned on the basis of economic and cultural conditions. And in this respect, the art object is interesting because it spotlights the search for differentiation inherent in the appropriation of cultural objects characterized by uniqueness.
The French sociologist Pierre Bourdieu (in La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, 1969) removes any illusion from those who count on a conception of popularity in art and culture. Culture, according to Bourdieu, implicitly contains the elements of differentiation sought by the social analysis of a lifestyle. He attributes to high culture the role of a guiding model with which to regulate the social condition, without looking for a common pattern to include different social strata as the basis for a well-constructed and logical system. The balance ensured by a dynamic driven by that same logic, says Bourdieu, is an important element of the democratic practice necessary to social harmony.*
He explains that the logic behind the social functioning of cultural production sectors in society (with their forces and contrasting strategies) causes products to create an effect of difference. In other words, it helps to bring out the contrasts, firstly among factions and then among classes. Bourdieu talks about a system of classification based on norms linked to a person’s position in the social hierarchy, which determine taste through objective relations with capital. The consequence of this subdivision of classes is a classification of objects contributing to the definition of taste, due to its enabling people to fulfil themselves. The orientations of taste thus depend on the structure of supply and demand, since every change in these systems leads to a change of taste. Thus it is through battles between competitors over certain products that taste comes to be altered.
From these realisations can be noted the strict regulating of the ‘taste’ system. It all seems to fit in with what Bourdieu describes as the rules of homology (meaning different sets linked by a relation), directed by a social logic which in its turn determines production and consumption. So it is an extremely narrow circle, in which any change appears difficult. In the operating of such a system there is in fact little room for change. What worries me about this situation is the idea that Bourdieu’s study gives of the impossibility of modifying the “social construction”, which is the assumption for an evolution. If one wants to talk about progress, it must be able to influence social conditions. If architects or designers, however committed they may be, cannot exert an influence in this field, then they are permanently condemned to a secondary and marginal role, whereas they are expected to contribute to social progress.
If it is true that Gestalt in our environment has an influence on the individual and the community, why can’t it be possible, by thinking of objects in a certain way, to orient behaviour and thus contribute to social evolution? Or must the regulations described by Bourdieu be accepted as final to explain the question of taste? It would be the end of an illusion: the illusion of change bringing social equality, which, though, according to Bourdieu, is unattainable. To deal with ‘lifestyles’ would therefore be an exercise in social statistics rather than the study of a process of liberalizing emancipation.
The problem is that Bourdieu’s text, of 1969, is in my opinion still the solidest foundation offered by the exact sciences, which are already tight on analyses of taste and ‘lifestyles’. And that only goes to show how poor is the knowledge on which product design, interior design, architecture and communication ought to be founded.

Uno spazio minacciato: l'interno

An Endangered Space: the Interior

Wolf Lepenies

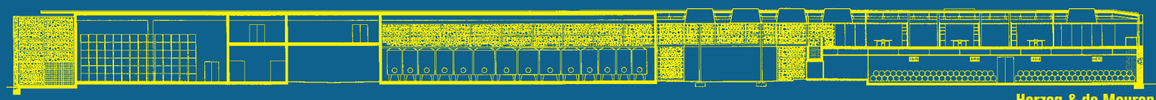
Se si dovesse giudicare il valore dei grandi filosofi dai viaggi che hanno compiuto nella loro esistenza, Immanuel Kant si troverebbe senza dubbio all'ultimo posto. È noto che egli non si avventurò mai al di fuori della città di Königsberg, nella Prussia orientale, che amava definire "la grande città sul fiume Pregel" e che considerava una metropoli al pari di Parigi o Londra. Königsberg era abbastanza grande per Kant ed era allo stesso tempo una città trascendentale, perché costituiva la condizione della possibilità di compiere esperienze della più varia natura. Un particolare luogo di esperienze era la casa di Kant e, all'interno di questa, la sala da pranzo, e ancora nella sala da pranzo il tavolo al quale si mangiava bene e si tenevano conversazioni che prendendo le mosse dalla filosofia e alimentandola continuamente finivano per ripercuotersi su di essa. Chi se non Kant avrebbe potuto definire lo spazio come "possibilità dello stare insieme"?
Il filosofo e sociologo francese Maurice Halbwachs ha detto una volta che chi sogna si estranea più facilmente dal tempo che dallo spazio della veglia. Se questa affermazione è corretta – e alcuni segni depongono a suo favore – questo significherebbe che la nostra percezione della realtà si lega più strettamente alla nostra esperienza dello spazio che alle esperienze nel e con il tempo. In questo contesto è significativo che Norbert Elias collegasse la nascita della moderna società civile alla delimitazione degli spazi. Solo quando in Europa si formarono dei poteri centrali in grado di attribuirsi il monopolio dell'autorità e di assoggettare grandi distese di spazio gli uomini iniziarono a condurre un'esistenza più sicura e a sviluppare lunghe catene di azioni; a disporre cioè per la prima volta del potere di pianificare il proprio futuro. La premessa per questa "spinta civilizzatoria" fu, non da ultimo, un rigido controllo sull'emotività e la rinuncia al soddisfacimento immediato dei bisogni, ciò che più tardi i sociologi definiranno come *deferred gratification pattern*. D'ora in poi la storia d'Europa può essere descritta come storia di spazi primari: la corte, il soggiorno, la stanza da letto, la casa d'affitto. Dato che questa spinta alla civilizzazione è connessa alla preponderanza di determinati spazi, contemporaneamente a essa nasce l'utopia, immagine rovesciata di una civiltà che si libera dalle restrizioni dello spazio: U-Topia, in nessun luogo.
È sorprendente che la moderna psicopatologia inserisca tra i sintomi della melanconia, tra l'altro, la preferenza data alle esperienze spaziali. Anche per questo melanconia e utopia sono interdipendenti: l'utopia e la malattia costituiscono anche la fuga da uno spazio predefinito, il tentativo di riconquistare la libertà attraverso delle proiezioni.
Così gli spazi diventano luoghi nei quali si domina il tempo. Un esempio estremamente convincente in questo senso si ritrova nell'università di Salamanca, dove ancora oggi si può vedere l'aula in cui il poeta spagnolo fray Luis de León tornò dopo una detenzione di cinque anni nelle carceri dell'Inquisizione per riprendere le sue lezioni. Con il fiato sospeso il suo uditorio attendeva di conoscere come avrebbe reagito a questa dolorosa esperienza, ed egli esordì con due parole ancora oggi celebri in tutto il mondo ispanico – *Decíamos ayer* ("Come dicevamo ieri") – proseguendo la lezione proprio dal punto in cui era stato interrotto cinque anni prima. Egli aveva vinto l'Inquisizione: lo spazio era rimasto lo stesso, ma il tempo trascorso era stato annullato. Il riferimento a fray Luis de León richiama alla mente una serie di situazioni che descrivono il materializzarsi della vittoria sul tempo in determinati luoghi: dagli *inclusi*, i monaci che si facevano murare all'interno delle città medievali per mostrare ai viandanti la presenza dell'eternità, fino alla stanza da letto e da lavoro di Marcel Proust in Boulevard Haussmann a Parigi, totalmente rivestita di sughero e in cui non doveva penetrare il più piccolo segnale del mondo esterno: Le temps retrouvé.
La borghesia costruisce per sé degli spazi entro cui prima si ribella alla nobiltà e poi si barrica di fronte all'avanzata del proletariato. Per Werther lo spazio della ribellione diviene illimitato (la Natura), e l'evasione da una società detestata è ugualmente senza mediazioni (il suicidio).
In seguito la rivolta degli intellettuali contro la borghesia trionfante si lega a determinati spazi: è singolare che Sartre e Simone de Beauvoir, consumati registi della propria vita, si lasciassero fotografare sempre in ambienti pubblici, come i caffè Flore e Deux Magots, o in interni dove ogni anelito a un'esistenza individuale era accuratamente rimosso: un tavolo e un letto, una macchina da scrivere e della carta, un libro e un quadro. "Può essere così o in qualsiasi altro modo" volevano dire, confermando allo stesso tempo di aspirare a una superiore inconfondibilità.
L'interno rappresenta la fuga del singolo: una fuga continua, poiché ogni aspirazione a una caratterizzazione individuale viene rimossa dalla scena. L'interno occupa una posizione centrale nella storia dell'Esistenzialismo, perché è con Kierkegaard che conquista un ruolo rilevante nella storia dello spirito europeo. L'interno non è per Kierkegaard un luogo di riposo ma un campo di battaglia, un terreno di combattimento nello scontro con una società la cui essenza fondamentale si incarna nella città di provincia: la lotta si rivolge allo stesso tempo contro il moderno mondo dell'economia perché "città di provincia", kjøbstadt in danese, significa anche "città commerciale", 'mercato'. Con Kierkegaard la classe intellettuale si rivolta contro il mercato, ma è una classe che contemporaneamente vive di rendita e che significativamente, come nel caso di Kierkegaard, muore proprio nell'istante in cui il patrimonio ereditato si esaurisce.
Ma perché l'interno è così importante per gli intellettuali? Pensiamo a un altro personaggio della storia della cultura europea, citato a proposito dato che il 19 gennaio di quest'anno si è celebrato il 200° anniversario della sua nascita: Auguste Comte. Pensare a Comte evoca certo il Positivismo e la legge dei tre stadi, ma nessuna particolare esperienza spaziale; eppure questa è una visione molto selettiva. Oggi sappiamo che per Comte e per il primo Positivismo l'esperienza di un determinato luogo, la città di Parigi, non è stata meno decisiva che per gli esteti moderni della cerchia di Charles Baudelaire. *Spleen* e *flanerie* sono parole che ricolleghiamo subito all'opera di Baudelaire, ma che si trovano anche nelle lettere e negli scritti di Comte. Per il filosofo, che non riesce mai a staccarsi dai suoi progetti, la capitale del XIX secolo diventa una sorta di grande studio che egli solca regolarmente in solitarie e metodiche passeggiate.
Il vero studio di Comte in rue Monsieur-le-Prince 10, che fino a oggi si poteva visitare solo con un'autorizzazione speciale del Presidente della Società Positivista, conserva perfettamente la memoria del fondatore del Positivismo: tutto sembra trovarsi nell'ordine che Comte aveva stabilito. Davanti allo scrittoio è appeso un grande specchio; questo significa che Comte, mentre scriveva, vedeva sempre sé stesso. E vedeva l'immutabilità delle cose.
D'altra parte Comte osserva che "l'equilibrio dello spirito nasce in gran parte e in primo luogo dal fatto che gli oggetti materiali, con i quali ogni giorno entriamo in rapporto, cambiano poco o nulla e ci offrono un quadro di permanenza e di continuità. Essi somigliano a una società taciturna e immobile, indifferente alla nostra irrequietudine e alle nostre mutevoli opinioni, che ci fornisce un'impressione di quiete e ordine". Da queste parole ci si può lasciare ingannare così come dai dipinti di Morandi, che potrebbero essere scambiati a un primo sguardo per icone del quietismo. Niente di più sbagliato: l'impressione di quiete e ordine che Comte attribuisce agli oggetti del suo interno non ha nulla a che fare con il quietismo e con la tranquillità che nasce dalla soddisfazione. Anzi, solamente la quiete di un interno e il permanere dei suoi oggetti creano i presupposti per il pensiero rivoluzionario, che deve precedere qualsiasi azione di cambiamento per renderla duratura. Tra l'interno e l'agire esiste dunque un legame particolare. A questo dovrebbero pensare oggi gli intellettuali che si lamentano per la limitazione delle loro possibilità di azione. La perdita del mondo esterno può anche essere legata in qualche modo alla perdita dell'interno. Per poter cambiare il mondo dobbiamo recuperare dunque il senso della permanenza degli oggetti:
l'interno è diventato uno spazio minacciato.

If one had to judge *the influence of famous philosophers by the distance they covered in their lives, Immanuel Kant would certainly take last place. As is well known, he never ventured out of his home city of Königsberg in East Prussia, the "great city on the River Pregel" as he called it, which was a metropolis for him as Paris and London were for so many others. Königsberg was big enough for Kant – a transcendental city likewise, because it was for him the condition for the possibility of experiences of a highly varied nature. One particular place of experience was Kant's house, and in his house the dining room, and in this dining room the table, at which he could eat well and converse on themes which drew their nourishment from philosophy, and nourished philosophy in their turn, and thus exercised their influence upon it. Who but Kant could have defined a space, or a room, as the "possibility of being together"?*
The French philosopher and sociologist Maurice Halbwachs once said that when dreaming we depart from time more completely than from the space of wakefulness. If this assertion is correct – and there is something to be said for it – then it implies that our perceptions of reality are more closely bound up with spatial experiences than with our experiences in and with time. In this connexion it is typical that Norbert Elias has linked the origin of modern civilization with the pacification of spaces. Not until centralized authorities arose in Europe, creating a monopoly of power for themselves and subjugating large areas, large 'spaces', did people's lives become more secure, enabling them to set up long chains of action, and that implies nothing less than the ability to plan their future for the first time. The prerequisite for this "quantum leap" was a large measure of control over emotions, a preparedness to do without the immediate satisfaction of needs: what sociologists later came to refer to as a "deferred gratification pattern". From now on, the history of Europe could be described in terms of the history of central spaces or rooms: the courtyard, the salon, the living room, the apartment block. And since this quantum leap into civilization is so closely linked with the preponderance of particular rooms or spaces, it gave rise at the same time to the concept of Utopia as the counterpart to civilization, a counterpart which liberates itself from the spatial restrictions of the present: U-Topia, No-Place.
It is striking that psychopathology would later characterize melancholy not least by the arbitrariness of its spatial perception. Here too,

melancholy and utopia are linked.
Utopia and illness are both escapes from a prescribed space, attempts to regain freedom through projection.
Rooms thus become places where time is vanquished. This is the case most pointedly in the University of Salamanca, where a room is still displayed to which in the mid 16th century the Spanish poet Fray Luis de León returned to resume his lectures after spending five years in the prisons of the Inquisition. Holding their breath, his audience waited to see how Luis de León had reacted to his torment, only to hear him begin with the words Decíamos ayer *("As we were saying yesterday... ").*
The phrase became famous throughout the Spanish-speaking world and is still remembered today. He went on to continue his lecture at precisely the point at which he had been forced to interrupt it five years earlier.
He had beaten the Inquisition. The room, the space, had not changed; the intervening time had been snuffed out.
The memory of Fray Luis de León brings a whole series of images to mind in which the victory over time is embodied in particular spaces: from the inclusi, *the monks who had themselves immured in the centers of medieval cities in order to demonstrate the presence of eternity before the eyes of passers-by, right up to Marcel Proust's bedroom-cum-study on the Boulevard Haussmann in Paris, which was entirely lined with cork, so as not to admit the slightest hint of the outside world:* Le temps retrouvé.
The bourgeoisie created spaces for itself in which first it rebelled against the nobility and then barricaded itself against the rising proletariat. For Goethe's Werther this space of rebellion is infinite – it is nature; and the way out of a hated society is similarly boundless, namely suicide. Then the revolt of the intellectuals against the victorious bourgeoisie also became linked with particular rooms or spaces. It is striking that Sartre and Simone de Beauvoir, those great stagers of their own existence, always had themselves photographed either in publicly accessible rooms, such as the Flore or Deux Magots cafés, or else in interiors in which any appearance of a claim to individuality – table and bed, typewriter and paper – had been carefully removed. "Like this or like that" they were trying to say, and yet at the same time they were laying claim to sovereign unmistakability.
The interior as the refuge of the individual, which grants escape because any claim to individuality is staged out of existence – this interior is centrally bound up with the history of existentialism. For it was Kierkegaard with whom the interior took on its outstanding role in European intellectual history. The interior was for Kierkegaard by no means a place of tranquillity, but a battlefield, a place of struggle in a contest with a society whose innermost being was embodied by the small town. At the same time it was a struggle with the modern economic world, because the Danish word for small town, kjøbstad, literally means "buying-town", i.e. market. With Kierkegaard the intelligentsia revolted against the market, but it was an intelligentsia which led a life of independent means and appropriately, in the person of Kierkegaard, died just at that moment when the inherited fortune had been used up.
Why is the interior so important for the intelligentsia? Let us jump once more to another character in modern European history, the 200th anniversary of whose birth – falling as it does on 19 January 1998 – provides us with an occasion for mentioning him here. Think of Comte, and one thinks of Positivism and the "law of the three stages", but not necessarily of particular spatial experiences. But this is a highly subjective perception. We now know that for Comte and early Positivism the experience of a particular place, namely the city of Paris, was no less important than it was for the aesthetic modernists around Charles Baudelaire. Spleen and flanerie *are words we immediately associate with Baudelaire's work, but they occur too in the letters and writings of Auguste Comte. Paris became for him, who could never stop thinking of his projects, one big study which he regularly crossed on his lonely and methodical walks through the 19th century capital.*
Comte's actual study at 10, rue Monsieur-le-Prince, which can still be viewed by special permission of the President of the Positivist Society, preserves the memory of the movement's founder. Everything seems to be in the order which Comte approved. Behind the desk is a large mirror; while writing, Auguste Comte could always see himself. And he saw how things could not be moved. On this point he noted "that intellectual balance arises largely and primarily from the fact that the material objects with which we come into daily contact, change hardly or not at all, and provide us with an image of permanence. They resemble a taciturn and unmoving society unconcerned with our restlessness and changes of mood, a society which conveys to us an impression of peace and order".
One can be deceived by these words just as one can by Morandi's pictures, which at first sight can be misunderstood as icons of quietism. Nothing could be further from the truth. The impression of peace and order which Comte attributes to the objects in an interior has nothing to do with quietism or that peace which derives from satisfaction. On the contrary: only the peace of an interior and the constancy of objects can create the prerequisites for revolutionary thought, which must precede the revolutionary deed if it is to last. Between interior and action there is a strange connexion. The intelligentsia should think of this today when they think about the limitations on their scope of action. The loss of the outside world may also have something with the loss of the interior. We must win back the constancy of objects in order to change the world.
The interior has become an endangered space.

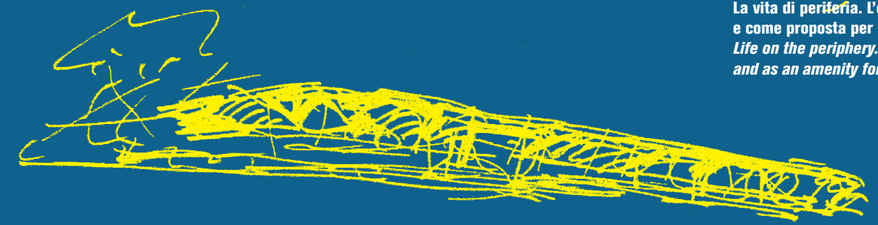
Wolf Lepenies, nato nel 1941, è Rettore del Wissenschaftskolleg (Istituto di Studi Superiori) di Berlino dal 1986, oltre che Professore di Sociologia alla Free University di Berlino. Ha tenuto la Cattedra Europea del Collegio di Francia; ha vinto Il Premio Alexander von Humboldt per la Cooperazione Scientifica Franco-Tedesca, il Premio Karl Vossler, nonché il Premio di Ricerca in Lingue Romance dell'Università di Freiburg. È dottore honoris causa alla Sorbonne e Ufficiale della Légion d'Honneur francese. Le sue pubblicazioni più recenti sono: "Auf der Schwelle zur Moderne" e "Benimm und Erkenntnis", 1997.

Wolf Lepenies, born in 1941, has been Rector of the Wissenschaftskolleg (Institute for Advanced Study) in Berlin since 1986, and is Professor of Sociology by the Free University of Berlin. He held the Chair Européenne at the Collège de France and was awarded the Alexander von Humboldt Prize for Franco-German Scientific Cooperation, the Karl Vossler Prize and the Research Prize in Romance Languages from Freiburg University. Dr. honoris causa, Sorbonne, and officer of the French Légion d'Honneur. His most recent publications are: "Auf der Schwelle zur Moderne" and "Benimm und Erkenntnis", 1997.



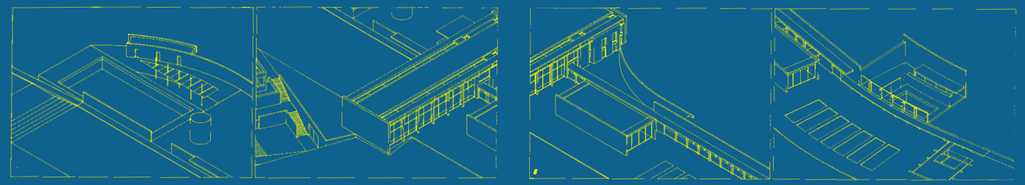
Herzog & de Meuron

La più elevata raffinatezza artistica dall'unione tra cultura del vino e architettura. Il processo di trasformazione e il monumento.
The highest artistic sophistication deriving from a combination of viticulture and architecture. The process of transformation and the monument.



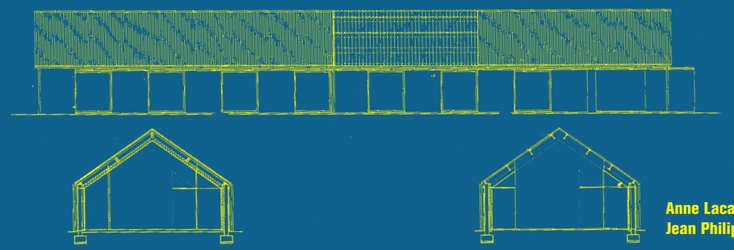
Herman Hertzberger

La vita di periferia. L'edificio a grande scala come involucro e come proposta per una nuova condizione pubblica.
Life on the periphery. The large complex as a 'wrapping' and as an amenity for a new public.



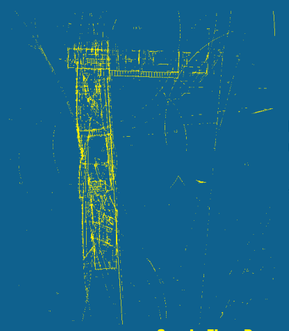
Catherine Diacomidis
Nikos Haritos

La tipica villa moderna con il suo ricco repertorio di messe in scena del paesaggio e dello spazio.
The classic-modern villa with its rich repertoire of effects achieved by staging landscape and space.



Anne Lacaton
Jean Philippe Vassal

L'involucro più economico per un'assoluta libertà d'uso. La riduzione totale della forma.
The cheap shroud for absolute freedom of use. Total reduction of form.



Scogin Elam Bray

La capanna tra gli alberi per raccontare il legame tra vita e natura come un autointerrogarsi dei mezzi e degli strumenti architettonici.
The hut in the midst of the trees, to emphasize the connexion between life and nature as self-interrogation of architectural means and instruments.

L'architettura è espressione di uno stile di vita? Ecco cinque esempi diversi per cinque situazioni estreme.
Is architecture an expression of lifestyles? Five different examples of five extreme situations.

Herzog & de Meuron

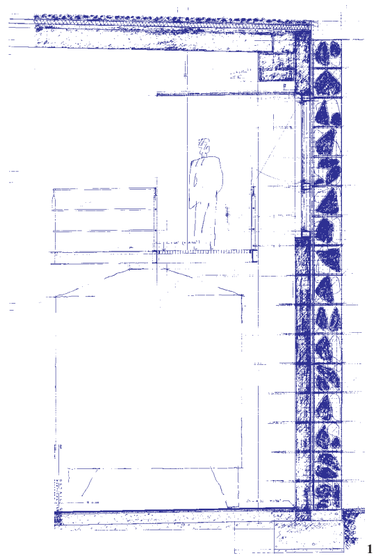
Testo di Aaron Betsky
Fotografie di Richard Barnes

Azienda vinicola Dominus, Yountville, California

Progetto: Herzog & de Meuron – Jacques Herzog, Pierre de Meuron
Architetto responsabile: Jean-Frédéric Lüscher
Collaboratori: Uli Ackva, Ines Huber, Nathalie Kury
Consulente per le facciate: Mario Meier
Direzione lavori: Valley Architects – Tom Faherty
Strutture: Zucco Fagent Associates
Impianti: Hansen & Slaughter, Inc.
Climatizzazione: Larkin Associates
Committenti: Christian Moueix, Cherise Chen-Moueix

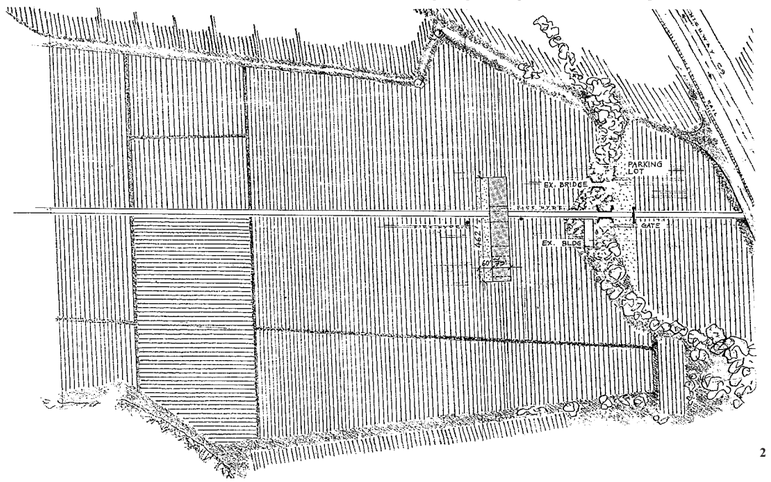
Quando uno dei migliori vini del mondo è alla ricerca consapevole di una forma costruita che ne ospiti la produzione è quasi obbligatorio per l'arte dell'architettura inventare un monumento alla trasformazione. Come dall'uva al vino, il percorso che parte dal paesaggio e dall'indagine sul costruito conduce a un oggetto architettonico straordinario. La parete 'ingabbiata' genera una materializzazione completamente nuova del concetto di trasparenza, trasformando il processo di produzione in monumento riconoscibile. L'azienda vinicola californiana è il primo edificio di Herzog e de Meuron negli Stati Uniti, e contemporaneamente apre una nuova dimensione nella loro ricerca sulla definizione di involucro e forma, di pelle e corpo.

When one of the world's best wines deliberately seeks an architectural form for its production, then it is almost the duty of the art of architecture to develop a monument to transformation. The road from the landscape and the survey leads to a unique architectural object just as the grape leads to the wine. The wall of 'gabions' generates a totally new embodiment of transparency. It makes the process of transformation into a monument recognizable. The Californian winery is Herzog and de Meuron's first building in the United States, and at the same time a new dimension of their researches into the definition of packaging and form, of skin and body.



1 Sezione verticale del locale delle cisterne d'acciaio.
2 Planimetria. L'edificio è situato nella Napa Valley, nel punto d'incontro tra una zona pianeggiante e il versante di una collina.
Pagina a fronte: dettaglio della facciata. Una struttura in rete d'acciaio ingloba dei gabbioni riempiti di pietre irregolari.

1 Vertical section of the steel vats room.
2 Site plan. The building is situated in the Napa Valley, at the meeting point between a gently undulating zone and a hillside.
Facing page: detail of the facade. A steel mesh frame incorporates cages filled with irregular stones.



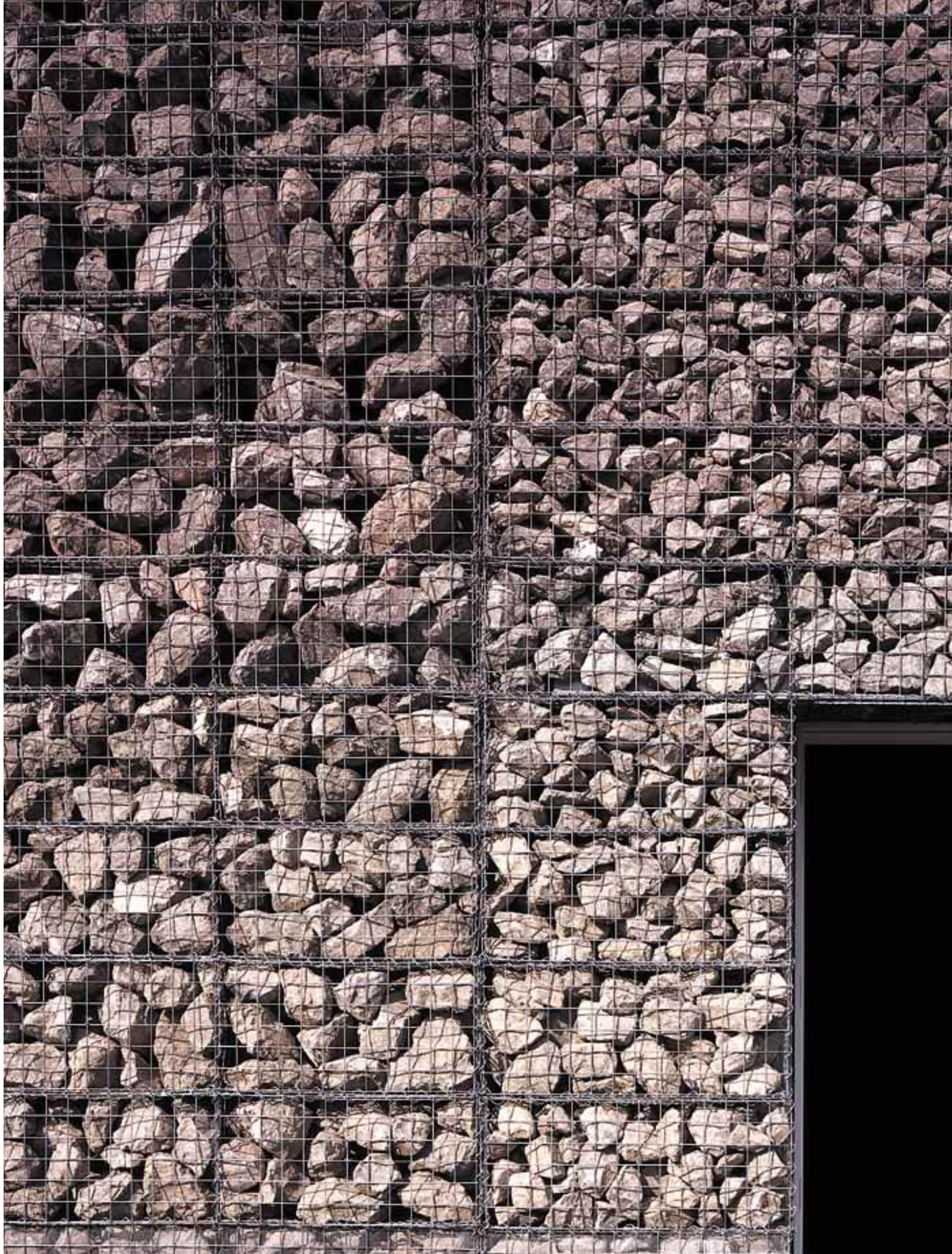
2

Text by Aaron Betsky
Photographs by Richard Barnes

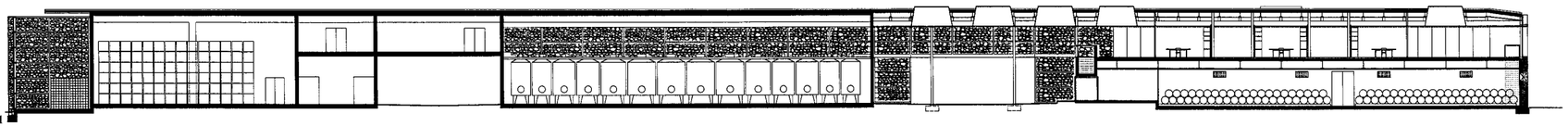
Dominus winery, Yountville, California

Project: Herzog & de Meuron – Jacques Herzog, Pierre de Meuron
Project architect: Jean-Frédéric Lüscher
Collaborators: Uli Ackva, Ines Huber, Nathalie Kury
Facades consultant: Mario Meier
Works management: Valley Architects – Tom Faherty
Structural engineering: Zucco Fagent Associates
System: Hansen & Slaughter, Inc.
Climate control design: Larkin Associates
Clients: Christian Moueix, Cherise Chen-Moueix

Come suo primo edificio americano lo studio svizzero Herzog & de Meuron ha progettato un monumento. Il contenitore di pietra concepito per la Napa Valley, in California, non è istituzionale nel senso classico, ma è un oggetto grandioso, astratto e forse un po' ironico. Come ogni buon monumento supera in dimensioni tutto ciò che lo circonda, riorganizza il paesaggio intorno al proprio perimetro, cela la propria funzione dietro una facciata astratta e trasforma prototipi storici in forme che sembrano nuove. Come ogni buon monumento costruisce memoria; incapsula il sito e risveglia in noi immagini quasi dimenticate. La sua presenza possiede una fisicità che ci rammenta il nostro esistere corporeo, e quindi il nostro essere mortali.
E tuttavia è un monumento moderno. Non è un palazzo, una chiesa o un museo, ma l'apoteosi di un capannone agricolo. La discontinuità tra interno ed esterno tipica di ogni monumento viene qui condotta a un cosciente livello retorico. Invece di affermare il suo significato questo edificio elude la lettura, ribaltando continuamente il senso del centro, delle proporzioni e della scala. È un enigma.
Questo monumento è un'azienda vinicola. Tanto per Herzog & de Meuron quanto per i proprietari, Christian e Cherise Mouiex, questa inconsueta costruzione raggiunge la monumentalità attraverso il programma e il sito. È la sede della consociata americana della grande Château Petrus, che la famiglia Mouiex controlla da generazioni. Il Petrus di St. Emilion è uno dei Grand Cru più rinomati, e tuttavia, come sottolinea Cherise Mouiex, americana di nascita, "i nostri visitatori restano sempre delusi, perché non c'è nulla da vedere. È solo una vecchia fattoria". Questo concepire la produzione del vino semplicemente come una delle tante forme – forse la più alta – di lavoro agricolo che si trasforma in un'arte raffinata, esprime il cuore della personalità della Petrus.
Herzog & de Meuron si sono trovati a lavorare con un produttore di vino che usa andarsene attorno per le vigne assaggiando la terra per scoprire dove è cresciuta l'insalata. Contemporaneamente la Petrus non ha bisogno di trasformare la sua consociata americana in un centro per turisti del tipo che oggi costella la Napa Valley. I suoi vini americani, il Dominus e la "etichetta secondaria" Napanook, sono troppo costosi ed esclusivi per aver bisogno di attirare maggior attenzione.
Naturalmente i Mouiex non sono puri e semplici contadini. Sono anche collezionisti d'arte. Prima di affidare l'incarico a Herzog & de Meuron hanno interpellato personaggi come Christian de Portzamparc e I. M. Pei. Poi hanno deciso che avevano bisogno, come dice Cherise, "di uno studio europeo che capisse l'arte". Jacques Herzog per combinazione ama il vino, e dopo il primo contatto disse a Christian Mouiex che sognava di "fare un edificio buono come il suo vino". Aveva in mente una qualità ben precisa: "I vini di Christian sembrano una certa cosa e poi si trasformano in qualcosa di completamente differente. Sono classici, ma poi si ribaltano.



Domus 803 Aprile *April* '98



1

3

2

1 Sezione longitudinale.
2 Veduta da sud-ovest.
Il blocco si presenta come un parallelepipedo lungo 135 metri, largo 24, alto 8, completamente circondato dai vigneti e integrato nella loro trama geometrica.
Alla base il blocco in pietra è interrotto solo dai due grandi portali rettangolari.
3 Veduta dal portale principale, situato in asse con la strada di accesso all'azienda, verso i vigneti.

1 *Longitudinal section.*
2 *View from south-west.*
The block is a parallelepiped 135 metres long, 24 wide and 8 high, completely surrounded by vineyards and integrated to their geometrical pattern.
At the base the stone block is interrupted only by the two large rectangular entrances.
3 *View from the main entrance, situated in line with the Winery access road, towards the vineyards.*

È questo l'effetto che cercavamo". Un programma che si adatta benissimo alla strategia che Christian Mouiex e il suo enologo capo, Jean-Claude Berouet, hanno adottato per il Dominus: "Qui volevo produrre un vino classico, come quelli che si facevano negli anni '40, '50 e '60; un vino storico, per così dire".
Gli architetti hanno osservato le foto aeree del sito e hanno scelto il luogo dove il sito "si apre" tra una zona pianeggiante e il versante di una collina su cui crescono i preziosi vigneti. Perciò l'edificio è divenuto una linea che si staglia contro lo sfondo dei monti Mayacama. Attraverso il portale centrale si vedono le grandi vigne "rivelate come un mistero", dice Mouiex, "da questo edificio imprigionato dal vigneto". Herzog & de Meuron hanno ridotto al minimo il piano di cemento intorno all'edificio per dargli il senso di un semplice oggetto nel paesaggio, "come un'opera della land art degli anni '60", dice Herzog.
Il carattere di quest'oggetto è al tempo stesso semplice e ambiguo. Si tratta di un rettangolo privo di inflessioni, che si estende per circa 135 metri più o meno lungo l'asse nord-sud. Herzog & de Meuron hanno giocato con i dislivelli, spalla contro spalla, fino a ottenere una forma singola dotata all'interno di un "libero insieme" di funzioni. L'edificio ha l'aspetto di un monolito massiccio, dato che soltanto due aperture ritagliano le facciate. Una è il portale centrale che, come un arco di trionfo, conduce ai vigneti soprastanti. L'altra è un'apertura di servizio attraverso la quale gli autocarri introducono uva e rifornimenti e caricano vino. L'asimmetria di questa seconda apertura nella parete massiccia già di per sé mette in tensione la composizione classica.
Ciò che trasforma il monumento in magia è la composizione delle pareti di pietra. Si tratta di gabbie di rete d'acciaio sostenute da una struttura pure d'acciaio. Gli architetti hanno riempito questa griglia di gabbioni (concepiti in origine per impedire la caduta di detriti sulle strade nei punti in cui la montagna veniva tagliata per consentire il passaggio) con pietre irregolari raccolte dal vicino American Canyon. Le pietre si fanno più piccole a mano a mano che la facciata sale, permettendo alla luce di filtrare e smaterializzando la sommità dell'edificio. In basso la rete si fa più fitta, per impedire ai serpenti a sonagli di farsi il nido tra le pietre e per dare all'edificio una base visiva. Adottando un sistema di contenimento studiato per le trincee stradali, Herzog & de Meuron hanno creato una sezione astratta della geologia locale.
Il monolito di pietra si trasforma in un puro e semplice involucro. Le vere pareti sono una combinazione di pannelli di cemento tilt-up (una tecnica con la quale il cemento viene colato *in loco* in casseforme a terra e poi sollevato a formare i muri esterni) e carpenteria in acciaio. Le pareti di cemento ospitano i locali riservati alle cisterne, dove avviene la vinificazione propriamente detta, mentre la parte nord dell'edificio è una struttura bipartita. Qui gli uffici, un gruppo di locali che Herzog & de Meuron hanno racchiuso in pareti di vetrocemento, sono sovrapposti alla cantina, dove i visitatori possono vedere file di barili di quercia francese in cui il vino raggiunge la piena maturazione.
Il rapporto tra interno ed esterno è complesso. A volte ci si dimentica della presenza dell'involucro di pietra, solo per vederlo attraverso una finestra interna come uno schermo che filtra il violento sole californiano. Dalla balconata che circonda gli uffici la gabbia funge da parasole, mentre più in basso le pietre catturano le temperature estreme. Talvolta si comprende la semplicità della forma dell'edificio, mentre in altri punti il fluire degli spazi pare contraddirne la rigida regola. Per Herzog è un modo di trasformare l'edificio: "Prendiamo la pietra e la ribaltiamo, facendo sembrare luce ciò che è solido. È quasi un'esperienza erotica, in cui la trasparenza si mette in posa e l'edificio diventa un corpo". Per Christian Mouiex l'edificio esprime "precisione estrema", non nel senso di una soluzione ingegneristica ma in termini di "composizione, come il vino, tanto che si arriva al punto in cui la miscela è complessa, ma esattamente quella giusta".
Quale che sia il peso da dare a queste (auto)interpreta-

1

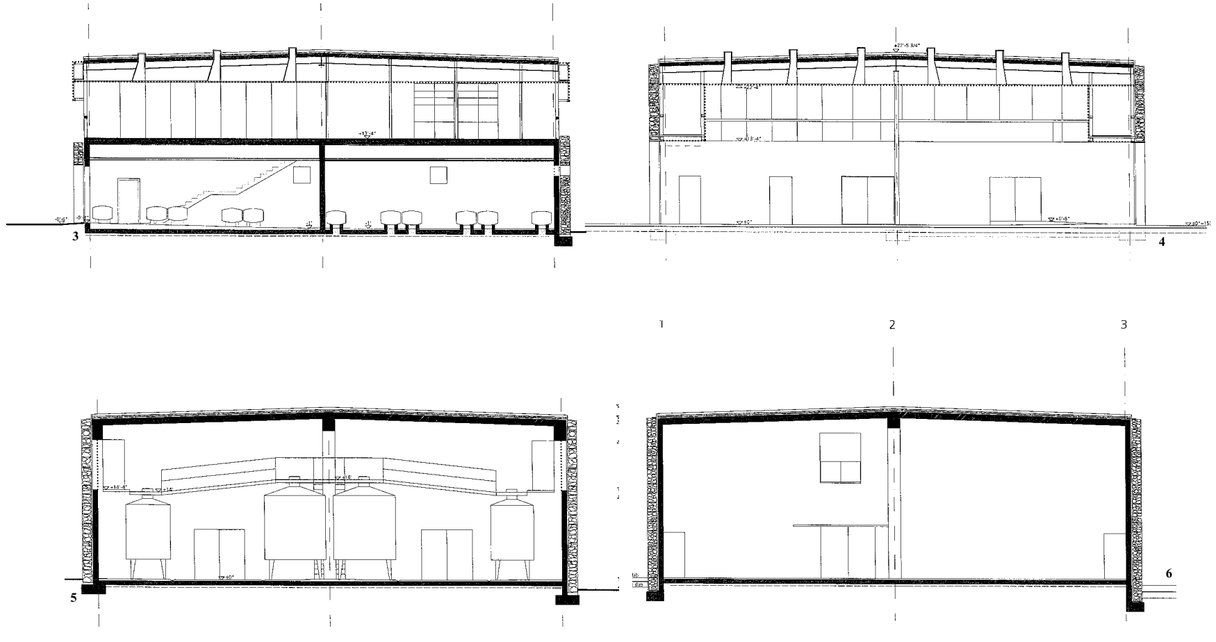
1 Scorcio d'angolo del fronte principale.
2 Una fase del cantiere con la sistemazione delle pietre nei gabbioni d'acciaio. La tecnica è stata ripresa dall'ingegneria idraulica. Le griglie sono state riempite in modo variato, così da ottenere maggiore compattezza in alcune fasce e più trasparenza in altre. Questa soluzione presenta notevoli vantaggi di isolamento rispetto al clima locale che ha forti escursioni termiche tra il giorno e la notte.
3-6 Sezioni trasversali. Da sinistra a destra e dall'alto in basso: sezione sul locale per le botti e sugli uffici, sul portale principale, sul locale delle cisterne, sul magazzino.

1 *Corner view of the main front.*
2 *A construction phase showing the arrangement of stones in the steel cages. The technique was derived from hydraulic engineering. The grilles were filled unevenly, so as to achieve a greater compactness in some fascias and more transparency in others. This solution presents notable advantages of insulation against the local climate which has sharp temperature differences between night and day.*
3-6 *Cross-sections. From left to right and top to bottom: section of the barrel-room and offices, of the main entrance, of the vats room and of the storeroom.*

2

zioni, è certo che Herzog & de Meuron hanno tratto da una forma semplice tutta una varietà di esperienze. Il carattere spettacolare del percorso di avvicinamento, dove l'aura dei vigneti che si vedono attraverso il portale è enfatizzata dall'effetto di chiaroscuro dello sfondo delle colline, si trasforma in un primissimo piano più simile a quello delle costruzioni rurali di pietra tipiche della Napa Valley. Poi il mistero si ripresenta quando ci si rende conto della trasparenza della facciata, e si comincia a leggere l'edificio come uno schermo di filigrana ("Jacques e Pierre ci hanno mandato a visitare Siviglia e l'Alhambra per studiare l'architettura moresca", ricorda Cherise Mouiex).
Dentro l'arcata, che Pierre de Meuron accosta ai tradizionali cortili messicani tipici della California, ci si trova di fronte a una duplice scelta: una scala che sale verso gli uffici, oppure un piano di vetro verde che galleggia di fronte a una parete intonacata. L'estremità del piano astratto slitta aprendosi per consentire l'entrata al *sancta sanctorum* di questo luogo di pellegrinaggio enologico. Qui si trova una semplice stanza nuda con un unico tavolo di legno. Accesa la luce, si vede il locale delle botti stendersi a un livello lievemente inferiore. Ad accrescere ulteriormente il senso di mistero, il vetro opalino blocca la prospettiva della corsia centrale, riportando così il gioco delle simmetrie nel cuore dell'edificio. Lampadine nude pendenti dal soffitto accrescono l'artificio dell'umiltà. Tutto in questa architettura esprime il senso dell'isolamento e della semplicità, accrescendo così il fascino magico dell'istante in cui si degusta concretamente il vino.

For their first American *building, the Swiss firm of Herzog & de Meuron have designed a monument. The stone box they have decreed for California's Napa Valley is not an institution of the classical sort, but a grand, abstract and perhaps slightly ironic object. Like all good monuments, it is larger than anything around it, re-organizes the landscape around its perimeter, hides its function behind an abstract facade, and transforms historical prototypes into forms that seem new. Like all good monuments, it builds memory: it encapsulates the site and awakens half-remembered images within us. Its presence has a physicality that reminds us of our own bodily existence, and thus of our mortality. This is, however, a modern monument. It is not a palace, church or museum, but a glorified agricultural shed. The disjunction between inside and outside that is proper to all monuments is here carried through to a self-consciously rhetorical level. Instead of proclaiming its meaning, this building frustrates readings, reversing our sense of center, proportion and scale at every turn. It is an enigma.*
This monument is a winery. To both Herzog & de Meuron and the owners of this strange construction, Christian and Cherise Mouiex, this stone temple comes by its monumentality from its program and site. It is the home for the American sister operation of the great Château Petrus, which the Mouiex family has controlled for generations. St. Emilion's Petrus is one of the grandest of all Grand Crus, and yet, as American-born Cherise Mouiex points out, "people are always disappointed when they come to visit, because there is nothing to see. It is just an old farm building". That sense of winemaking as just another – or perhaps the highest – form of agriculture that turns into a refined art lies at the heart of the Petrus attitude. Herzog & de Meuron found themselves working with a winemaker who is wont to walk around is vineyards tasting the earth to point out where salad used to grow. At the same time, Petrus has no need to make their American winemaking operation into the kind of tourist centers that now dot the Napa Valley. Their American wines, Dominus and "second label" Napanook, are too expensive and exclusive to need any more attention.

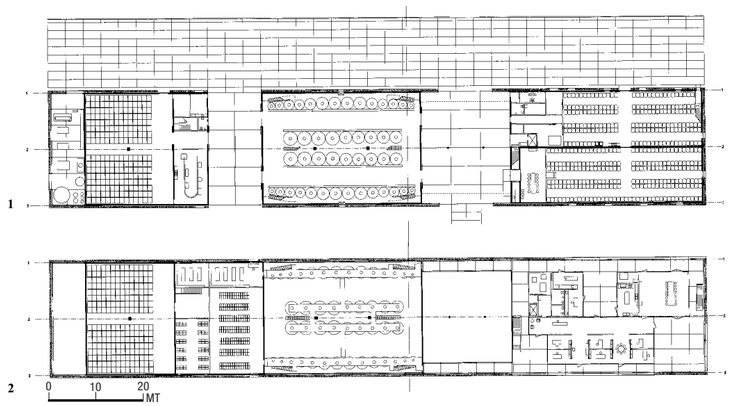


3

4

5

6



1, 2 Piante del piano terra e del primo piano.
3 Il locale per i barili visto dalla sala di degustazione situata a un livello più alto e arredata con un solo tavolo di legno. Impostata in perfetta simmetria, la stanza delle botti di quercia è separata con una lastra di vetro dalla sala antistante ed è illuminata da una teoria di semplici lampadine.
4 Veduta del corridoio lungo il fronte principale al primo piano con una sequenza di salette vetrate.

1, 2 *Ground and first floor plan.*
3 *The barrel-room seen from the tasting room which is situated on a higher level and furnished only with a wooden table. In perfect symmetry, the oak barrels room is separated by a glass sheet from the room in front of it and is lit by a sequence of plain light-bulbs.*
4 *View of the corridor along the main front on the first floor with a sequence of small glazed rooms.*

4

Of course, the Mouiexes are no mere farmers. They are also art collectors. Before hiring Herzog & de Meuron, they had spoken to the likes of Christian de Portzamparc and I.M. Pei. They then decided they needed, as Cherise puts it, "a European firm that understood art". Jacques Herzog is, as it turns out, an oenophile, and after the first contact told Christian Moueix that he dreamed of "making a building as good as your wine". He had a very specific quality in mind: "Christian's wines appear to be one thing, and then turn into something completely different. They are classical, but then reverse themselves. That is what we are after". This agenda fit well with the strategy Christian Mouiex and his master winemaker, Jean-Claude Berouet, had developed for Dominus: "I wanted to make a classical wine here, like they used to make in the 1940s, 1950s and 1960s – a historical wine, if you will", says Moueix. The architects looked at aerial photographs of the site and chose the place where the site 'breaks' between a flat area and the slope where the superior grapes grow. Thus the building became a line that stands against the backdrop of the Mayacamas Mountains in the background. Through its central portal, one sees the great vines, "revealed like a mystery," as Mouiex puts it, "by this building imprisoned by the vineyard". Herzog & de Meuron minimized the concrete pad around the building to give the sense that it was just an object in the landscape, "like a piece of 1960s land art", according to Herzog.
The character of that object is both simple and ambivalent. It is a rectangle with no inflections, stretching for around 135 meters along a roughly North-South axis. Herzog & de Meuron toyed with slopes, nips and tucks, until they settled on a single form with a "loose fit" of functions inside. The building appears to be solid and monolithic, as only two openings cut through the facades. One is the central gate that, like a triumphal arch, leads to the upper vineyards. The other is a utilitarian opening where trucks can deliver grapes or supplies and pick up the wine. The asymmetry of this second hole in the massive wall already puts the classical composition into tension.
What transforms the monumental into the magical is the composition of those stone walls. They are steel mesh cages supported by a steel structure. The architects filled this grid of 'gabions' (which were originally developed to keep debris from falling down on roads where the mountains had been cut to allow passage) with loose stones they collected from nearby American Canyon. The stones get smaller as the facade moves up, allowing light to filter through and dematerialize the top of the building. At the bottom of the building, the mesh becomes more fine, both to prevent rattlesnakes from nestling in between the stones and to give the building a visual base. By appropriating a system of retention developed for road cuts, Herzog & de Meuron created an abstracted section through the geology of the area.

3

This stone monolith turns out to be nothing but a wrapper. The actual enclosures are a combination of "tilt-up" concrete panels (a technique in which concrete is poured in forms horizontally on the site, and then tilted up to form exterior walls) and steel construction. The concrete walls house the tank rooms, where the actual work of wine making takes place, while the Northern part of the building is a two-part structure. There the offices, a suite of rooms that Herzog & de Meuron encapsulated in walls of structural glass, sit on top of the cellar, where visitors can see the rows of wine reaching its final maturation inside barrels of French oak.
The relationship between interior and exterior is a complex one. At times, one forgets about the presence of the stone cloak, only to see it through an interior window as a screen filtering the strong California sun. From the balcony around the offices, the mesh acts as a suncreen, while below the stones buffer the extremes of temperature. Sometimes one understands the simplicity of the building's shape, while at other points the flowing spaces seem to contradict its rigid rule. To Herzog, this is a way of building transformation: "We take the stone and flip it, making what is solid seems light. It is almost an erotic experience, in which the transparency poses itself, and the building becomes like a body". To Christian Mouiex, the building speaks of "extreme precision", not in the sense of an engineered solution, but in terms of "composition, like the wine, so that you get to the point where the blend is complex, but exactly right".Whether or not one attaches weight to such (self-)interpretations, it is certain that Herzog & de Meuron have developed a variety of experiences out of a simple form. The drama of the approach, in which the aura of the vineyards one sees through the gateway is enhanced by the chiaroscuro effect of the hills beyond, turns into a close-up view that is more like that of one of the stone sheds typical of the Napa Valley. Then the mystery sets in again as one realizes the looseness of the facade, and one begins to see the building as a filigreed screen ("Jacques and Pierre sent us to Seville and the Alhambra to study Moorish architecture", Cherise Mouiex recalls).
Inside the arch, which Pierre de Meuron likens to traditional Mexican courtyards typical of California, one is confronted with two choices: a staircase leading up to the offices, or a green glass plane hovering in front of a stucco wall. The latter abstract plane slides apart to let one into the sanctuary of this oenological pilgrimage spot. There one finds a simple, bare room with a single wood table. Flip the lights on, and one sees the barrel room stretching out at a slightly lower level below one. To further enhance the mystery, frosted glass blocks one's views of the central aisle, thus carrying the games with symmetry into the heart of the building. Bare lightbulbs dangling from the ceiling enhance the artifice of humbleness. Everything about the architecture imposes a sense of isolation and simplicity, thus increasing the aura of the moment when one actually tastes the wine.

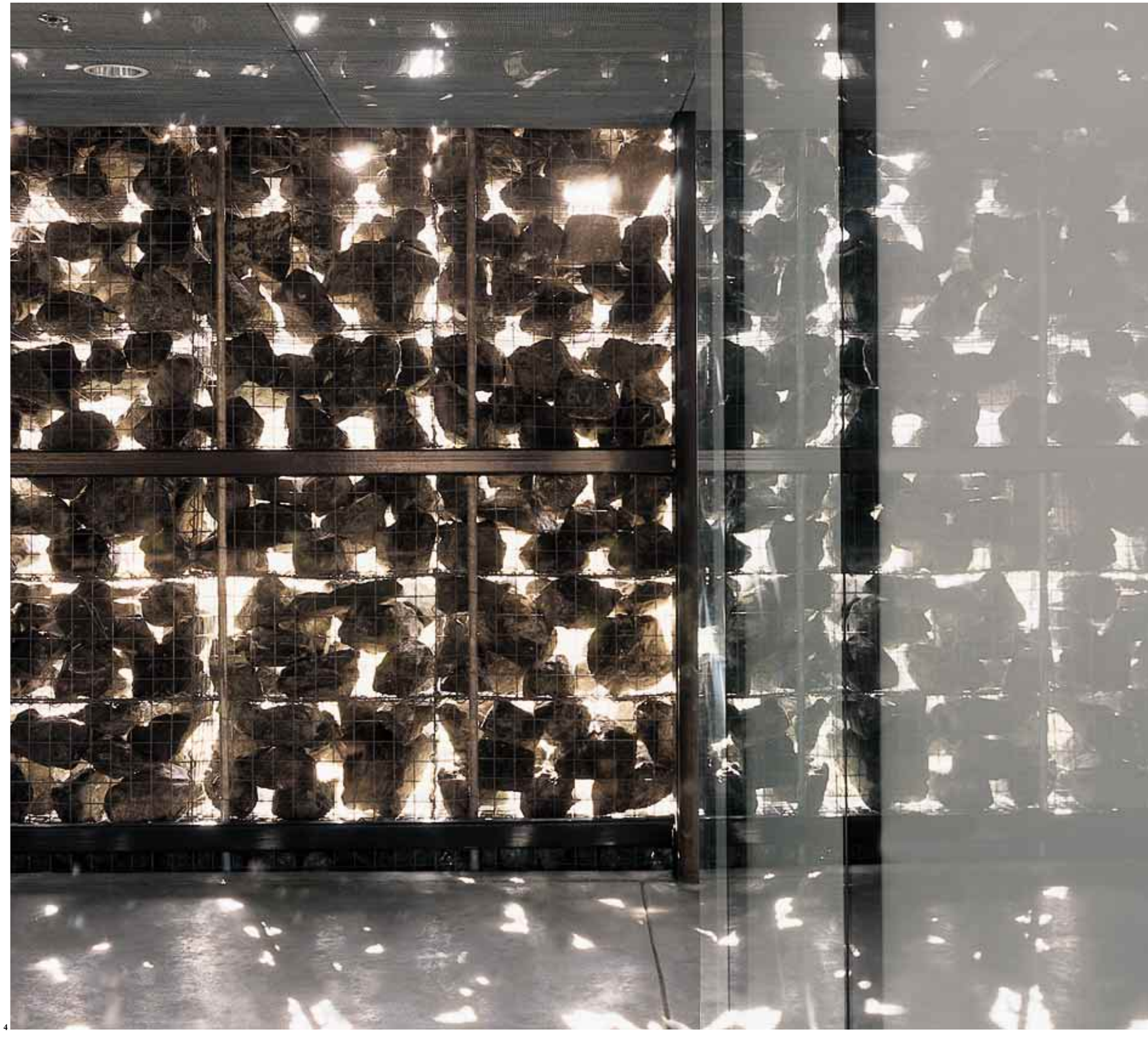
1

1, 2 Due vedute dei corridoi di distribuzione.
3 L'interno del portale maggiore che funge da area-reception. Da qui si diramano i percorsi principali che portano alle diverse unità funzionali dell'edificio.
4 Dettaglio della parete in pietra che lascia filtrare la luce diurna.

1, 2 *Two views of the distribution corridors.*
3 *The interior of the main entrance which acts as a reception area. Leading off it are the principal passageways to the building's different functional units.*
4 *Detail of the stone wall letting in daylight.*

2

3



4

Domus 803 Aprile *April* '98

Herman Hertzberger

Testo di Rob van Gool e Frank-Bertolt Raith
Fotografie di Jens Willebrand

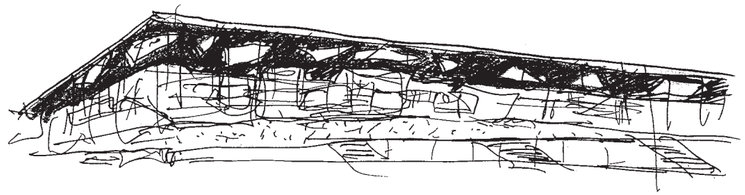
Text by Rob van Gool and Frank-Bertolt Raith
Photographs by Jens Willebrand

Complesso residenziale, Düren, Germania

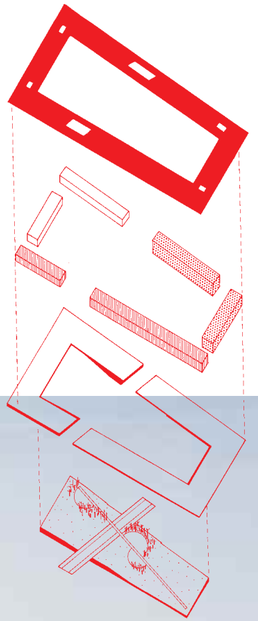
Residential complex at Düren, Germany

Progetto: Architectuurstudio Herman Hertzberger
Assistenza al progetto: Evangelische Wohnungshilfe Düren
Architetto locale: Rolf Vollmer
Strutture: Ingenieurbüro Martin Kollmann
Impianti: Ingenieurbüro Schmidt und Willmes
Fondazioni: Fuhrmann, Winkler und Partner
Rilevamento topografico: Ingenieurbüro Tollmann
Impresa di costruzione: Wiemer+Trachte AG

Project: Architectuurstudio Herman Hertzberger
Project assistance: Evangelische Wohnungshilfe Düren
Local architect: Rolf Vollmer
Structural engineering: Ingenieurbüro Martin Kollmann
Systems: Ingenieurbüro Schmidt und Willmes
Foundations: Fuhrmann, Winkler und Partner
Topographic surveying: Ingenieurbüro Tollmann
Contractor: Wiemer+Trachte AG



4



5

La periferia è senza forma, è una poltiglia di individualità architettoniche. Hertzberger introduce invece un oggetto a grande scala come forma in cui abitare. Egli non nega la periferia: piuttosto cerca di guarirla. La piazza pubblica coincide con lo spazio interno del blocco, mentre la dimensione privata si rivolge verso l'esterno ricollegandosi all'intorno. L'architettura crea così uno spazio adatto allo stile di vita della periferia, che deve tornare all'idea di comunità.

The periphery is formless. A soup of individual buildings, of built individualities. Hertzberger counters this with a large complex as residential form. His attitude to the fringe location is not one of denial, but rather of attempted healing. The interior space of the block is a public square, the private sphere is directed towards the exterior, and thus connect with what is going on in the surroundings. In this way architectural space can be created for a life-style on the fringe - a lifestyle which needs to find its way back to the community.

È stata grande la nostra sorpresa quando, in un sabato mattina freddo e piovoso, abbiamo visitato il nuovo complesso residenziale progettato da Herman Hertzberger a Düren. In mezzo a edifici ammassati alla rinfusa, circondato da case a schiera per la classe media e da ostelli per immigrati, da ordinate case unifamiliari e da ancora più monotoni edifici multipiano, ecco apparire improvvisamente un blocco nuovo e splendente. La prima impressione è stata quasi scioccante: l'esterno insolitamente elegante per un intervento di edilizia popolare, la ricchezza tettonica, la presenza materica di vetro e acciaio, le grandi superfici finestrate ad andamento orizzontale, il profilo pronunciato della copertura straordinariamente aggettante... Si tratta di un edificio sorprendentemente bello e imponente, che nonostante le notevoli dimensioni (ospita 136 appartamenti) è riuscito a non diventare un gigantesco Moloch. La sua ricca articolazione plastica ricerca al contrario un'affinità con le case vicine, mira all'apertura e alla comunicazione.

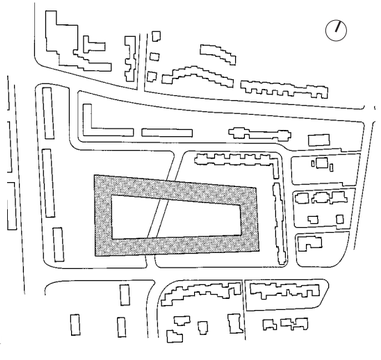
La soluzione realizzata a Düren, portata a termine coraggiosamente e con grande successo dalla ripartizione edilizia una volta superato lo shock culturale iniziale, si presta bene per il suo carattere addirittura esemplare a indagare la questione del costruire in periferia. Hertzberger reagisce a un contesto urbano caotico che, come dice egli stesso, sembra privo di struttura e di qualsiasi piano preordinato, con un edificio autonomo e in sé compiuto: una grande struttura che si stacca dal contesto come un'oasi, centrata all'interno di un grande lotto libero. La nuova scala dimensionale si oppone studiatamente alla morfologia dell'edificato circostante e cerca di conferire una nuova identità e un nuovo punto di riferimento a una parte di città priva di omogeneità. La corte interna, collegata al quartiere circostante tramite una strada pubblica di attraversamento, diventa per Hertzberger una piazza urbana messa a disposizione degli abitanti dell'intero quartiere. Coerentemente a questa scelta, Hertzberger rovescia totalmente i principi che regolano solitamente l'isolato urbano e orienta tutti gli alloggi all'interno, verso la piazza pubblica, collocando per contrappunto terrazze e aree a verde private all'esterno del blocco.

È certamente un grande merito del realismo di Hertzberger se egli non cede, come di frequente avviene, all'illusione di riuscire a creare un microcosmo autosufficiente: questo non accade nella piazza centrale, che viene aperta comunque al vituperato traffico privato, e neppure nel rapporto tra l'edificio e la periferia nel suo insieme. I modelli di Hertzberger vanno cercati perciò, più che nei quartieri urbani del XIX secolo, nei mondi conclusi dei Begijnenhof del XIV e XV secolo, del Palais Royal e della Place des Vosges di Parigi o negli spazi coperti del XIX secolo, e ci si sarebbe aspettati che il disegno della piazza centrale fosse adeguato a questi modelli in maniera rigida e formale. I blocchi di abitazione che galleggiano nel verde come isole cercano di spostare lo spazio pubblico verso l'interno e di coniugare almeno localmente la struttura a verde libero tipica della periferia con le qualità spaziali urbane.

Del rischio che il suo grande gesto architettonico scivoli nel monumentalismo Hertzberger è assolutamente consapevole: "Un tema ordinatore, che non limita la libertà, ma invita proprio a quest'ultima". L'identità urbana non può cancellare i mutamenti del particolare né la dimensione del vivere quotidiano, e non può bloccare la flessibilità funzionale. L'ordine richiede autolimitazione. La creazione di questa zona centrale collettiva non agisce in questo senso contro il contesto urbano, e Hertzberger non rimane vittima, nonostante la situazione desolata della periferia, di una

2

3



1

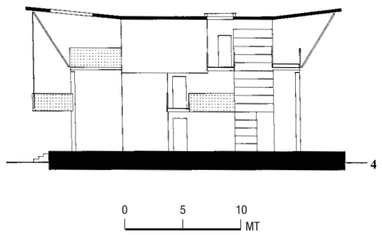
6

1 Planimetria. Il nuovo blocco è collocato al centro del lotto ed è attraversato trasversalmente da una strada pubblica.
2 Veduta generale nel contesto. L'intervento è situato in una zona periferica caratterizzata da un'edilizia caotica con case a schiera, villette unifamiliari, ostelli per immigrati ed edifici a più piani. Si pone quindi come segno urbanisticamente forte per tentare una ricucitura della disomogeneità circostante.
3, 6 Vedute dell'ala sud dalla corte interna.
4 Schizzo di studio.
5 Esploso assonometrico degli elementi compositivi. Dall'alto verso il basso: la copertura, gli appartamenti, il basamento, la corte con il percorso pedonale e la strada carrabile.

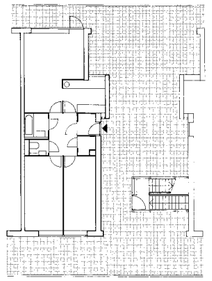
***1** Site plan. The new block is located in the middle of the site and crossed transversally by a public road.*
***2** General view of the project in its context. It is situated in a suburban area characterized by a chaos of terraced housing, detached villas, hostels for immigrants and multistorey buildings. The project thus stands out as a strong urban sign and is an attempt to sew back together some of its surrounding unevenness.*
***3, 6** Views of the south wing from the inner courtyard.*
***4** Study sketch.*
***5** Axonometric of compositional elements. From top to bottom: the roof, the flats, the base, the courtyard with pedestrian path and carriageway.*

Domus 803 Aprile *April* '98

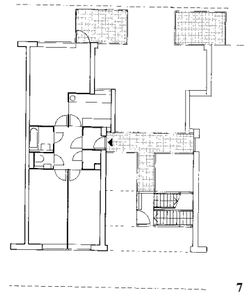
1



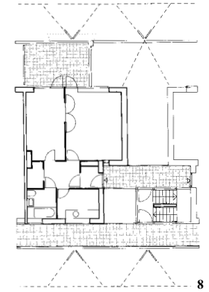
4



6



7



8

2

3

5

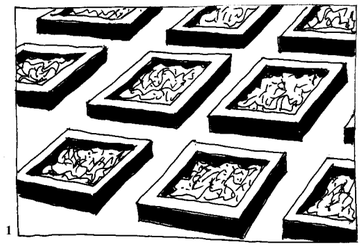
1 Veduta della corte verso est. Questo spazio interno, in gran parte privo di auto, è trattato come una grande piazza urbana e costituisce il momento collettivo per la vita dei residenti. La corte è permeabile su ogni lato e solo da essa si accede ai vari appartamenti.
2 Pianta del piano terra. Il taglio degli alloggi è differenziato in tre tipi diversi. In tutto sono stati ricavati 136 appartamenti.
3 Particolare di un passaggio tra due corpi di fabbrica con il blocco scala e i ballatoi di distribuzione.
4 Sezione della tipologia di appartamenti C.
5 Scorcio del fronte sud visto dall'esterno del complesso. La copertura continua aggettante rappresenta, insieme alla piattaforma del basamento, l'elemento unificante del progetto e riconduce a unità i corpi di fabbrica di altezze diverse.
6-8 Piante del piano terra, del primo e secondo piano della tipologia C.
9 Particolare del fronte esterno. Solo lungo l'affaccio esterno del blocco è stata prevista una fascia di singoli giardini a prato.

battaglia nobile ma senza speranza contro i mulini a vento del vivere quotidiano. Il gesto ordinatore di Hertzberger rivela l'accettazione della condizione suburbana con le sue 'qualità', come la luce, l'aria e il sole, il posto per parcheggiare, e con i suoi piccoli giardini privati e la dimensione intima delle casette 'familiari'.
La caratterizzazione urbana del progetto per Düren non viene tradotta di conseguenza attraverso una forma generale omogenea ed espressiva, mentre l'ordine viene piuttosto ridotto a due elementi strutturali: la grande copertura continua e il basamento uniforme. Gli stessi corpi residenziali vengono liberati da ogni obbligo di magnificenza e al pari degli altri edifici d'abitazione realizzati finora da Hertzberger rimangono, grazie all'accurato design di soglie e partizioni e nonostante la grande zona centrale pubblica, accoglienti e confortevoli. Eppure questa libertà, che avrebbe potuto spingersi fino alla scomposizione dell'isolato in singoli edifici progettati da architetti differenti, non sembra manifestarsi in tutta la sua potenziale radicalità: le diverse tipologie di alloggi infatti sono distribuite uniformemente secondo l'impostazione ideologica del governo regionale che ha finanziato l'intervento, e sono prive di differenziazione formale.
Può essere interessante osservare in questo esempio costruito una sintesi di due filoni tematici finora cresciuti indipendentemente nell'opera di Hertzberger. Se con il blocco introverso egli riuscì già nel 1990 ad aggiudicarsi il concorso per un complesso di uffici e abitazioni all'interno del Mediapark di Colonia, anche per l'idea della copertura continua vista come una sorta di ordine gigante a cui tutto è assoggettato, già nel 1993 il progetto estremamente innovativo per un parco dell'artigianato a Freising rappresentava una soluzione addirittura paradigmatica: i tetti appaiono qui come paesaggi costruiti, che sovrastano e rendono omogeneo il caos dei singoli anonimi laboratori. A Düren tuttavia appare subito chiaro che, nonostante il budget di poco meno di quattromila marchi per metro quadrato di superficie abitabile (insolitamente elevato per un complesso di edilizia sociale), la grande copertura, contrariamente ai propositi iniziali, non è realizzata come una struttura indipendente e autonoma ma come una pensilina quasi sovradimensionata, da sovrapporre agli edifici di abitazione. A questo punto diventa ancora più chiaro che questi due temi si pongono fino a un certo punto in competizione, mostrandosi in parte scarsamente compatibili: la forma del complesso deve risultare per esempio dalle caratteristiche del vuoto interno o dalla copertura che riunisce i vari corpi? Il motivo del tetto e del basamento si sviluppa in sezione e nei prospetti e coerentemente rimane, come nel progetto per Freising, un elemento alquanto lineare, che invece di un davanti e un dietro, di un esterno e un interno potrebbe sviluppare un "in mezzo" tra sopra e sotto, come categoria spaziale autonoma e ricca di tensione. Ma la tensione che si crea tra il basamento e la copertura è davvero in grado di definire i confini spaziali di un grande e pretenzioso vuoto interno o viceversa di presentare all'esterno il blocco, considerato nel suo aspetto volumetrico, come un atto ordinatore nella caotica frammentarietà della periferia? L'idea di trattare interno ed esterno dell'isolato in maniera opposta rispetto al normale non rischierà di fallire sotto questa copertura

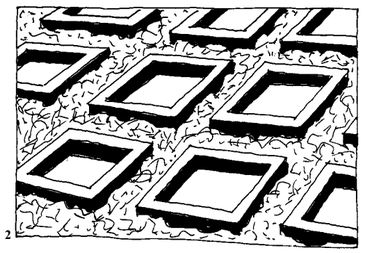
9

***1** View of the courtyard eastwards. This inner space, largely free from cars, is treated as a large urban plaza and is the communal part of the residents' lives. The courtyard can be approached from all sides and only from it can access be gained to the various flats.*
***2** Ground floor plan. There are three different types of flat, amounting to 136 flats in all.*
***3** Detail of a passage between two parts of the building showing the stair block and external communication corridors.*
***4** Section of the C-type flat.*
***5** Glimpse of the south front from the outside of the complex. The continuous overhang roof, together with the base platform, is the unifying element of the project and re-unites the various different heights of the complex.*
***6-8** Ground, first and second floor plans of the C-type flats.*
***9** Detail of the external front. Only along the outer front of the block has a strip of single lawn gardens been created.*

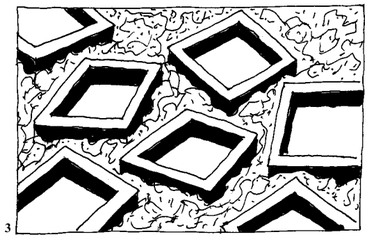
Domus 803 Aprile *April* '98



1



2



3

4

5

6

7

Alcuni esempi dell'approccio progettuale di Herman Hertzberger nell'ambito dell'edilizia residenziale.

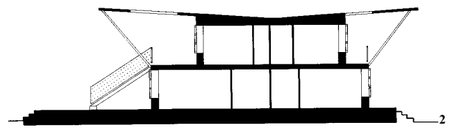
1-3 Progetto per l'insediamento residenziale Veerse Port, Middelburg, 1995. Dall'alto verso il basso: il blocco abitativo tradizionale, il rovesciamento dell'interno verso l'esterno, la disposizione libera dei blocchi senza tracciati stradali rigidi.
4, 5 Progetto di concorso per un'area industriale, Freising, 1993: schemi di facciata. È il tentativo di creare un paesaggio artificiale che riproduca nell'impianto il disegno regolare dei solchi di un campo. Al di sotto delle strisce ondulate della copertura gli edifici possono essere accostati liberamente.
6, 7 Progetto di concorso per la Bauausstellung 1999, Berlino-Pankow, 1997: planimetria e prospettiva a volo d'uccello. La proposta è quella di costituire delle isole urbane che s'intrecciano con il paesaggio naturale.

Some examples of Herman Hertzberger's approach to residential building.

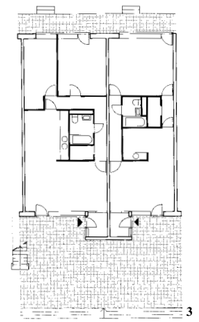
1-3 *Project for the Veerse Port residential estate, at Middelburg, 1995. From top to bottom: the traditional housing block, the reversal of the interior outwards, the free arrangement of blocks without road plans.*
4, 5 *Competition project for an industrial area, Freising, 1993: facade diagrams. An attempt to create an artificial landscape reproducing the regular pattern of furrows on a field. Underneath the wavy stripes of the roofing, the buildings can be freely juxtaposed.*
6, 7 *Competition project for the Bauausstellung 1999, Berlin-Pankow, 1997: site plan and bird's-eye perspective. The proposal is to create urban islands interwoven into the natural landscape.*

1 Particolare del fronte sulla corte. Gli accessi degli appartamenti ai livelli superiori avvengono attraverso scale individuali che separano due unità residenziali o tramite una scala comune che conduce ai ballatoi di distribuzione.
2-4 Sezione e piante del piano terra e del primo piano della tipologia abitativa A.

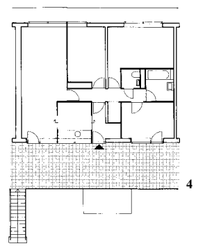
1 *Detail of the front facing the courtyard. Entry to the flats on the upper levels is by individual stairs separating two residential units or by a common staircase leading to the external corridors.*
2-4 *Ground and first floor section and plans of the A-type dwelling.*



2



3



4

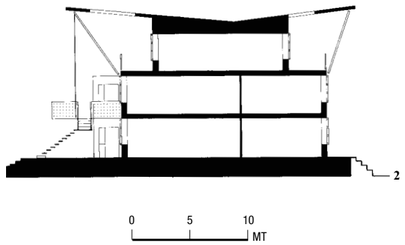
1

che ha lo stesso aspetto sia all'interno che all'esterno? Indecisioni come queste tuttavia non possono sminuire l'importanza del progetto per Düren. La qualità prototipale di questo approccio si renderà certamente apprezzabile nel progetto per Berlino-Pankow e in quello olandese per Middelburg, entrambi al momento in fase di realizzazione. Tuttavia è già chiaramente individuabile la strada che Hertzberger sta percorrendo nei suoi più recenti lavori urbanistici: la forma generale di Düren non nasce più, come nei primi progetti ispirati allo Strutturalismo, dall'addizione di singoli elementi costitutivi che si suppone abbiano un valore di tipo, siano essi situazioni urbane come la casa, la strada o la piazza o elementi tettonico-costruttivi come pilastri e travi. Tuttavia, diversamente dall'"edificio contaminato" di Diener & Diener o di Hans Kollhoff, che nasce proprio dalla tensione tra urbanistica e architettura ma in definitiva la riassorbe attraverso l'elevatezza della forma artistica, la tensione tra due livelli e due differenti scale, (costruzione) della città e (costruzione) dell'abitazione, viene mantenuta da Hertzberger anche nel progetto realizzato. Il grande gesto ordinatore per Hertzberger non è solo un modello geometrico come accade per esempio nel nuovo e oltremodo riuscito ampliamento di Amersfoort di Ashok Bhalotra, e il centro che crea identità non risulta dalla perdita delle qualità sociali dello spazio dell'edificato residenziale circostante. L'esempio di Düren mostra anzi come proprio la scala ridotta dei singoli elementi, dei balconi e dei ballatoi staccati dagli alloggi e gradonati verticalmente quasi fossero "posti in palco", permetta di realizzare la messa in scena della dimensione pubblica all'interno di una struttura generale.

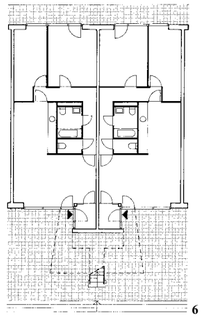
What a surprise was in store *for us when on a wet, cold Saturday morning we visited Herman Hertzberger's new residential project in Düren. There, among a mass of indiscriminately-sited structures, surrounded by twee little rows of houses and run-down welfare hostels for immigrants, neat-and-tidy detached houses and all-the-more boring apartment blocks, we came upon a fresh, radiant complex. The first impression was overwhelming. The – for social housing – unusually elegant appearance, the wealth of architectural ideas, the materiality of the glass and the steel, large, horizontally structured window areas, the pronounced construction of the conspicuously projecting roof. Altogether a strikingly beautiful, proud building, which in spite of its considerable size – it contains 136 apartments – has not become a colossal lump. On the contrary: the wealth of sculptural structuring seeks contact with the houses opposite. It wants to be open, to communicate.*
On account of its exemplary quality, the Düren solution, after an initial culture shock courageouly brought to a successful conclusion by the local housing authority, provides an object wherewith to investigate the whole question of building on the outskirts of towns. Hertzberger has responded to the chaotic planning of the environment, which, as he says, seems to have no underlying structure or order, with a self-sufficient object turned in on itself. It is a striking landmark set off from its surroundings like an oasis, centring on a large open space. The new scale contrasts skilfully with the morphology of the environment and attempts to give the disjointed suburb a new identity, a new reference point. The interior, opened up to the surrounding residential units by a transverse public street, has been made by Hertzberger into an amenity, a town square, for the inhabitants of the entire suburb. It is only consistent, then, for Hertzberger radically to transform the familiar principle of the block, to provide access to all the apartments from within, via the public square, and conversely to place the terraces and private garden areas on the outside. It must be credited to his sense of realism that Hertzberger does not – as is so often the case – fall into the trap of an illusory belief in a perfect world. Neither in his central square, from which the private car is not excluded, nor in respect of the suburb as a whole. Hertzberger's exemplars are thus less the residential neighbourhoods of the 19th century than the closed worlds of the 14th and 15th century Begijnenhof, the Palais Royal or the Place des Vosges in Paris or the 19th century's urban interior courtyards. One might therefore have wished that the design of the central square were correspondingly austere and formal. The apart-

Domus 803 Aprile *April* '98

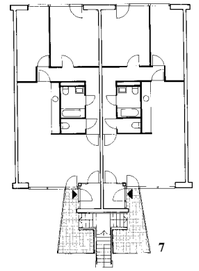
1



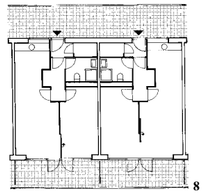
2



6



7



8

3

5

1 Particolare della struttura di sostegno della copertura.
2 Sezione della tipologia di appartamenti B.
3, 4 Dettagli del fronte su corte (foto 4: Herman Hertzberger).
5 Veduta d'angolo del complesso da nord-ovest.
6-8 Piante del piano terra, del primo e secondo piano della tipologia B.
9 Dettaglio del ballatoio lungo il fronte esterno.

***1** Detail of roof support structure.*
***2** Section of type-B flats.*
***3, 4** Details of the front facing the courtyard (photo 4: Herman Hertzberger).*
***5** Corner view of the complex from north-west.*
***6-8** Ground, first and second floor B-type plans.*
***9** Detail of the corridor along the external front.*

4

ment blocks, like islands swimming in a green sea, seek to bring the public space in from outside and to unite the open green structure of the suburbs with the spatial quality of the town center – at least in places.
The danger of falling victim to the monumentalism of the grand gesture is one of which Hertzberger is certainly aware. "A theme which imposes its order on things, which does not restrict freedom but on the contrary demands freedom". Town-planning identity must not be allowed to extinguish the scale of life nor changes in individual details, nor impede flexibility of use. Order requires self-control. The unifying gesture of the common center does not, then, act against the suburban context. In spite of the apparently desolate edge-of-town situation, Hertzberger does not, unlike most of his fellow architects, well-meaningly – but ultimately vainly – tilt against the windmills of everyday life. His order-conferring gesture demonstrates his acceptance of the suburban, with its 'qualities' of light, air, sunshine, a little garden and room for the car, right down to the intimate scale of the cosy nook one can call one's own.

In consequence, the town-planning design of the Düren project is not laid out as a homogeneous, expressive grand form; rather, order is reduced to two structural elements: the large roof which covers the buildings around the central square, and the uniform pedestal. The apartment blocks themselves are relieved of the pressure to be big; like Hertzberger's earlier residential developments, the careful design of thresholds and boundaries lends them – in spite of the large public space in the middle – the intimacy and cosiness of terraced houses. The freedom, which one could imagine in terms of the dissolution of the block into individual buildings planned by different architects, is hardly apparent, however, in all its radical potential. The various types of apartment are uniformly mixed in accordance with the ideology of the state government which provided the money, and not formally differentiated.
It is interesting to observe the union of the two motifs which have hitherto undergone a largely separate development in Hertzberger's work. An inward-facing block won him the 1990 competition for a residential and office complex in Cologne's Mediapark. The concept of the unifying roof as a superordinate macro-factor is not new either: he employed it as an entirely pragmatic solution in his highly innovative design for an industrial estate in Freising in 1993: the roofs here come across as a constructed landscape which transcends and homogenizes the chaos of the individual anonymous industrial units. In Düren however it quickly becomes apparent that in spite of the unusually generous budget for social housing (almost 4000 deutschmarks per square metre living area), the large roof could not – contrary to original intentions – be built as an autonomous structure, but rather had to be placed on top of the apartment buildings as a quasi oversize canopy. It is now becoming all the more apparent that the two motifs are to a certain degree in competition, indeed in part are scarcely compatible. Is the integrating large form, for example, created by the quality of the interior space or by the unifying roof? The motif of roof and pedestal is developed in the cross-section or the elevation; accordingly, it remains, as in the Freising design, a somewhat linear element, which, instead of an in front and behind, an inside and outside, would like, rather, to develop a 'between' of above and below as its own tension-charged spatial category. But is the tension between pedestal and roof capable of defining the spatial boundary of a large, demanding interior space, or, conversely, of representing the block, conceived as a volume, as a gesture of order to the chaotic suburban variety outside? Is the idea of reversing interior and exterior vis-à-vis the familiar notion of the block not undermined by a roof which has an equivalent effect from both inside and out?
Problems like these can however hardly detract from the importance of the Düren design. The prototype-like quality of the approach will have to prove itself in the designs currently in progress for the Pankow district of Berlin and the Dutch town of Middelburg. The direction being taken by Hertzberger in his more recent town-planning work is already clearly recognizable, though. The "large block" as in Düren no longer arises – as in his earlier structuralistically inspired works – from the addition of individual, structure-forming elements reduced to the allegedly typical,

9

whether in urban planning situations such as building, street or square, or else in constructive-architectural elements such as supports and beams. Unlike the "contaminated object" of Diener & Diener or Hans Kollhoff, however, which, while arising from the tension between town-planning and architecture, nevertheless in practice removes this tension in higher artistic forms, the tension between the two levels – the urban context and the dwelling – remains preserved on their respective scales in Hertzberger's finished projects. The grand ordering gesture is, for Hertzberger, not only a geometric pattern, as for example in the recent, altogether successful extension of Amersfoort by Ashok Bhalotra; the identity-conferring center is not achieved at the expense of socio-spatial quality in the immediate residential context. The example of Düren shows, rather, how it is precisely the small-scale nature of the individual elements, for example the balconies and galleries, vertically staggered, set off from the apartments like boxes at the theatre, which can provide essential support for staging the public aspect in the large-scale solution.

Catherine Diacomidis
Nikos Haritos

Testo di Yorgos Simeoforidis
Fotografie di Konstantinos Thomopoulos

Casa per un collezionista d'arte, Anavryta, Atene, Grecia

Text by Yorgos Simeoforidis
Photographs by Konstantinos Thomopoulos

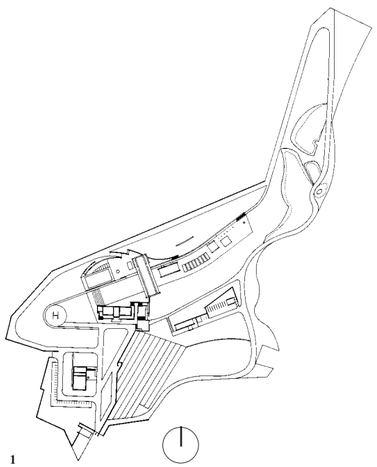
An art-collector's house at Anavryta, Athens, Greece

Progetto: Catherine Diacomidis, Nikos Haritos, Christos Papoulias (prima fase di progetto)
Strutture: George Hatzopoulos, Nikos Avgerinos
Impianti: Talos Meletitiki S.A.
Illuminotecnica: Foss S.A.
Architettura del paesaggio: Arboretum Agricultural S.A.
Architetti consulenti: George Minotos, Dominique Minotos, Catherine Alexandropoulou
Committenti: Prodromos e Eleni Emfietzoglou

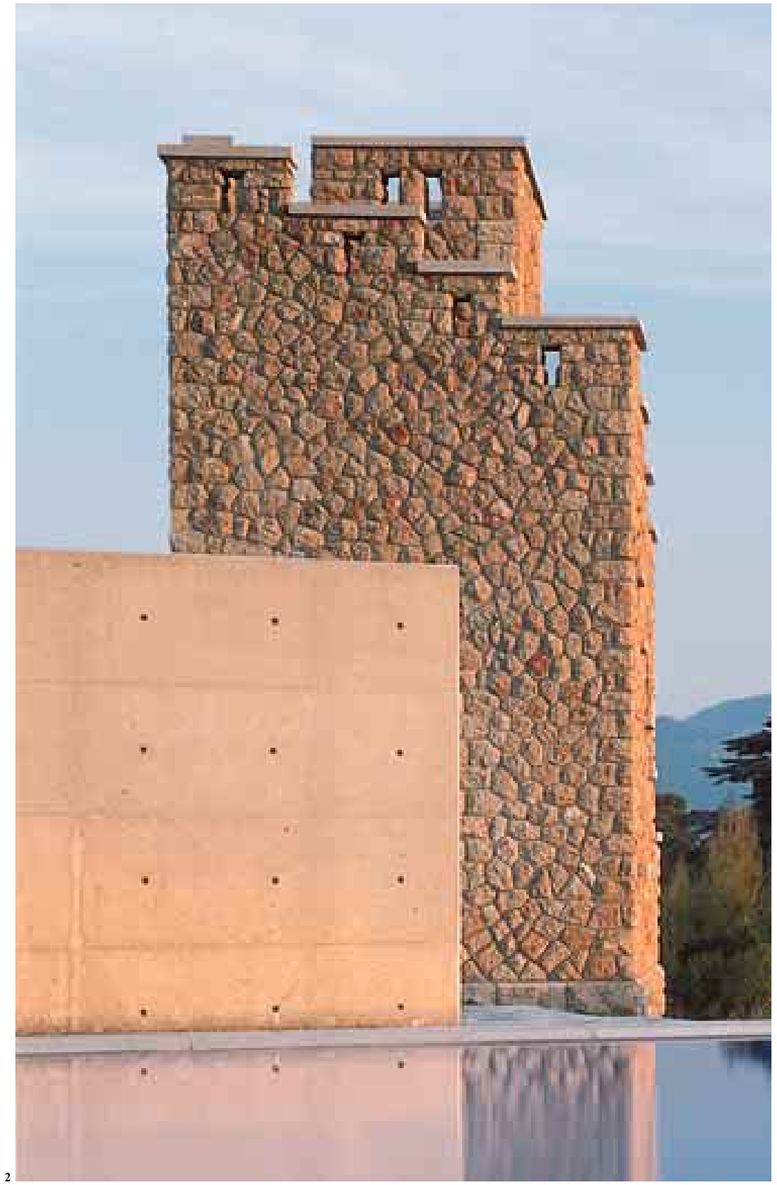
Project: Catherine Diacomidis, Nikos Haritos, Christos Papoulias (first phase of project)
Structural engineering: George Hatzopoulos, Nikos Avgerinos
Systems: Talos Meletitiki S.A.
Lighting: Foss S.A.
Landscape design: Arboretum Agricultural S.A.
Consulting architects: George Minotos, Dominique Minotos, Catherine Alexandropoulou
Clients: Prodromos and Eleni Emfietzoglou

Materiali e superfici, tettonica e volume, geometrie controllate, rapporti tra esterni e interni. In questa villa di rappresentanza per un collezionista d'arte espressioni dialettali e moderniste dell'architettura greca dialogano in maniera singolare con la topografia del paesaggio. Sculture e installazioni artistiche mettono in relazione percorsi e luoghi, dando forma concreta a una sorta di "stile di vita dell'Acropoli".

Material and surface, tectonics and volume, controlled geometries and relations between interior and exterior spaces. In this prestige villa for an art collector, vernacular themes, as well as classical modern themes of Greek architecture, have been brought, architecturally, into a unique dialogue with the topography of the landscape. The sculptures and installations orchestrate the paths and places, providing a mise en scène for an "acropolistic lifestyle".



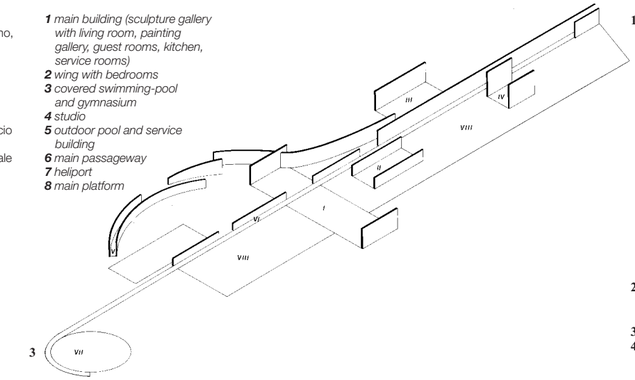
1



2

1 edificio principale (galleria della scultura con soggiorno, galleria della pittura, camere ospiti, cucina, locali di servizio)
2 ala con camere da letto
3 piscina coperta e palestra
4 studio
5 piscina all'aperto con edificio di servizio
6 percorso-corridoio principale
7 eliporto
8 piattaforma principale

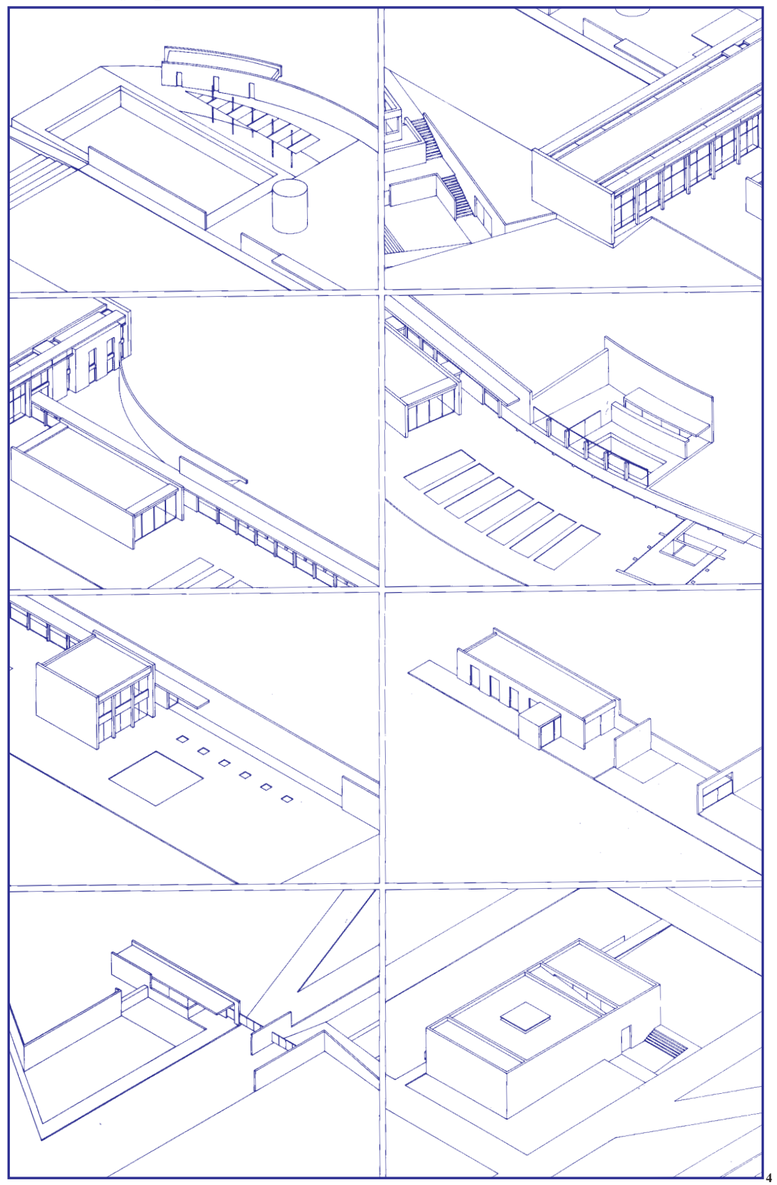
1 *main building (sculpture gallery with living room, painting gallery, guest rooms, kitchen, service rooms)*
2 *wing with bedrooms*
3 *covered swimming-pool and gymnasium*
4 *studio*
5 *outdoor pool and service building*
6 *main passageway*
7 *heliport*
8 *main platform*



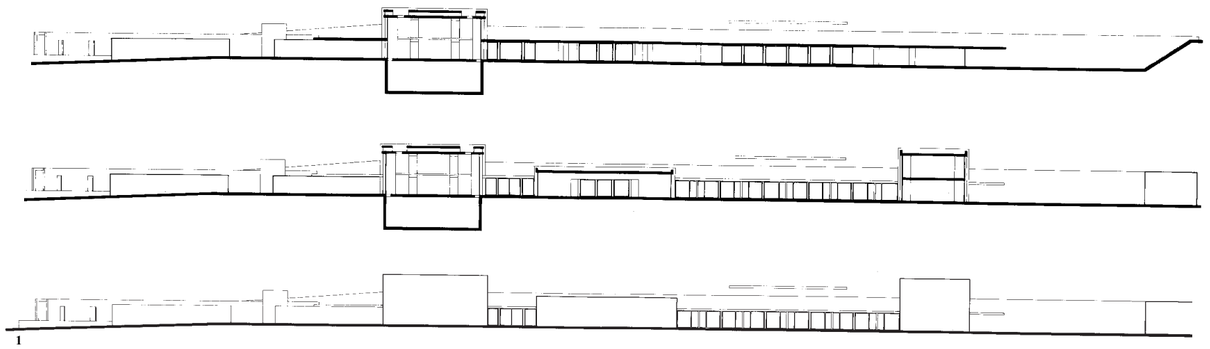
1 Planimetria. La casa è situata su un pendio nei pressi di Atene, ai piedi del monte Pentelicus. Il sito fa parte di una vecchia proprietà privata, su cui sorgeva una villa andata distrutta alcuni anni fa. Il paesaggio è caratterizzato da pini e da una vegetazione bassa. La vista si apre verso Atene e il mare a ovest, e verso le montagne a est. La parte nord-est del lotto, estremamente rocciosa, era utilizzata come una piccola cava, tanto che per la villa originaria era stata impiegata la pietra estratta *in loco*.
2 Dettaglio della piscina all'aperto con la torre della vecchia villa.
3 Schema concettuale.
4 Assonometrie dei vari corpi di fabbrica.

1 *Site plan. The house is situated on a sloping plot, near Athens, at the foot of Mount Pentelicus. The site is part of an old private property on which stood a villa that was destroyed a few years ago. The landscape is characterised by pine-trees and low vegetation. The view sweeps towards Athens and the sea to the west, and towards the mountains to the east. The north-east part of the plot is extremely rocky and was formerly used as a small quarry. In fact the original villa was built with stone quarried on the spot.*
2 *Detail of the outdoor swimming-pool with the tower of the old villa.*
3 *Conceptual diagram.*
4 *Axonometrics of the various parts of the building.*

Non è esagerato affermare che la storia dell'architettura postbellica in Grecia è strettamente correlata all'architettura domestica, in particolare alle case unifamiliari inserite nel paesaggio. A questo punto, forse, l'architettura greca può contribuire fruttosamente al dibattito internazionale. Nella maggior parte dei casi si potrà osservare che la vita quotidiana ruota intorno al progetto di un nucleo che normalmente corrisponde a un doppio volume interno o a uno spazio di transizione aperto. Se proviamo a discernere degli itinerari in questo ampio spettro, profondamente radicato nella fenomenologia della tradizione greca, ne rintracciamo almeno tre: il primo rielabora vestigia tipologiche vernacolari; il secondo si distingue per l'elaborazione empirica di una forma solida ideale e per un procedimento di addizione e sottrazione di masse quasi scultoreo; il terzo organizza l'edificio a partire dalla formulazione ad arte di uno "spazio esterno" e dalla distribuzione intorno a esso di stanze e unità funzionali. Si rifanno a questi percorsi molti dei lavori più interessanti degli anni '60, case di architetti quali Dimitris Pikionis e Aris Konstantinidis, Aristomenis Provelenghios, Costas Dekavallas, Nikos Kalogeras, Alexandros Tombazis, Tassos e Dimitris Biris, Dimitris Fatouros, Susana e Dimitris Antonakakis e Kyriakos Krokos. Sotto le loro differenti maniere di organizzare l'abitazione si nasconde la ricerca della memoria di uno spazio intimo. Tuttavia, accanto a queste ci sono state altre impostazioni che hanno preferito una ricerca differente. I primi progetti di Nicos Valsamakis e Takis Zenetos sottolineano la ricerca d'integrazione della modernità nel regno conservatore della casa. Malgrado questa ricca tradizione l'impatto del postmodernismo di fatto è stato invadente. Le cose sembrano cambiare negli ultimi anni se si osserva l'opera di alcuni architetti della generazione più giovane, tra cui vanno citati Christos Papoulias, Dimitris Tsakalakis, Ioannis Zachariades e Athanassios Spanomaridis, Michalis Manidakis, Andreas Kourkoulas e Maria Kokkinou, Dimitris Issalas e Tassis Papaioannou. Nei loro lavori si ritrova la ricerca di un'architettura minimale attraverso gesti geometrici elementari e l'uso di materiali semplici, la definizione di uno spazio che viene in primo piano attraverso il movimento, le allusioni a una spazialità che rivela una maggiore capacità di percezione tettonica attraverso il protagonismo delle pareti, l'articolazione del chiuso e dell'aperto. In questa cornice emergono le case di Kiourka dell'architetto Pantelis Nicolacopoulos e quelle di Anavryta degli architetti Catherine Diacomidis e Nicos Haritos, con la collaborazione di Christos Papoulias nella prima fase del progetto, che ricercano una diversa relazione contrappuntistica con il paesaggio. Non è un caso che entrambi i progetti siano stati selezionati fra i finalisti del Mies van der Rohe Pavilion Award per l'Architettura Europea 1997. Entrambi i lavori mettono in evidenza un'architettura della "logica del limite" in riferimento a un'architettura di "identità e differenza", insistendo sulla "rigorosa materialità dei volumi e dei materiali da costruzione e incorporando in essi una vibrazione, una sorta di lieve gesto, una distorsione quasi casuale, la frattura di una certa geometria".[1] Nella casa per un collezionista, ad Anavryta, il rapporto tra edifici e territorio non è mimetico, ma piuttosto di distin-

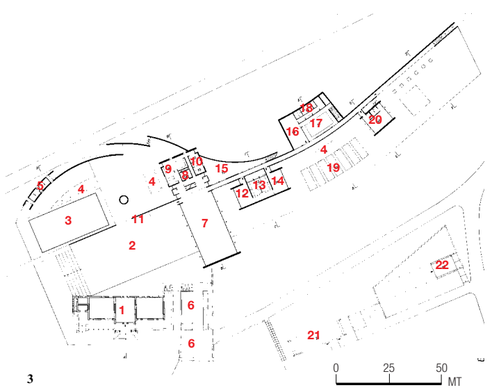


4



1

2



3

1 Sezioni longitudinali.
2 Veduta dei corpi di fabbrica I e II e del giardino delle rose.
3 Pianta a livello della piattaforma. I diversi corpi di fabbrica si organizzano intorno a un lungo percorso a corridoio che fa da spina dorsale al complesso.
4 Ingresso all'edificio I (foto di Yorgos Yerolymbos).
5 Scorcio del percorso a corridoio verso le montagne a est.

1 *Longitudinal sections.*
2 *View of blocks I and II and of the rose garden.*
3 *Plan at platform level. The different blocks are organised around a long passageway which acts as the backbone to the complex.*
4 *Entrance to building I (photo by Yorgos Yerolymbos).*
5 *Perspective view of the passageway towards the mountains to the east.*

1 villa preesistente
2 piattaforma principale e giardino delle sculture
3 piscina all'aperto
4 pergola
5 edificio di servizio alla piscina
6 ingresso pubblico per la galleria della pittura
7 galleria della scultura e soggiorno
8 toilette
9 cucina e zona pranzo
10 locali per i domestici
11 percorso a corridoio
12 salotto
13 bagno
14 camera letto proprietari
15 patio triangolare
16 palestra
17 palestra coperta
18 locali di servizio
19 giardino delle rose
20 studio
21 ala per ospiti
22 chiesa (non realizzata)

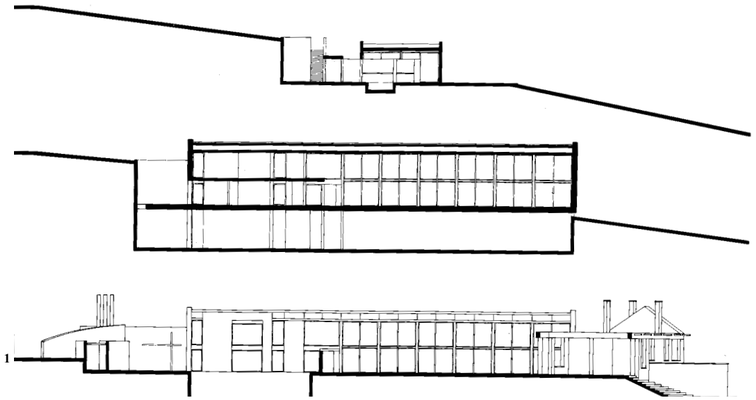
1 *pre-existent villa*
2 *main platform and sculpture garden*
3 *outdoor pool*
4 *pergola*
5 *swimming-pool service building*
6 *public entrance to the painting gallery*
7 *sculpture gallery and living room*
8 *toilet*
9 *kitchen and dining area*
10 *staff quarters*
11 *passageway*
12 *sitting room*
13 *bathroom*
14 *master bedroom*
15 *triangular patio*
16 *gymnasium*
17 *covered gymnasium*
18 *service rooms*
19 *rose garden*
20 *studio*
21 *guest wing*
22 *church (unbuilt)*

4

zione, come nello stratificarsi incrociato dei volumi e delle linee topografiche esistenti. La logica costruttiva del progetto è sempre basata su specifici rapporti geometrici, quasi nascosti o perfino distorti, che offrono la percezione di oggetti enigmatici attraverso variazioni di scala in rapporto al movimento, dove si è prestata la stessa attenzione e la stessa cura alla forma complessiva e ai dettagli. Questo eccesso dimensionale è un'alterazione delle dimensioni, delle altezze. In questo progetto si nascondono certi temi che permeano il lavoro di Diacomidis e Haritos, a partire dall'interesse per un'architettura semplice come sistema di elementi combinabili e riadattabili, un'articolazione di parti, come pure nella trasparenza e nell'interazione dei volumi, nella stratificazione di superfici e terrazze.
In una conferenza tenuta l'anno scorso a Cipro, gli architetti hanno definito sei concetti usati come strumenti del progetto: *superficie*, *colonna vertebrale*, *contenitore*, *trasparenza*, *paesaggio* e *distinzione*: il progetto è il risultato del loro continuo interagire.[2] Il disperdersi del programma in sezioni differenti lungo la colonna vertebrale del lungo corridoio, che muta il proprio stato da spazio aperto a spazio chiuso, si collega alla vecchia villa preesistente attraverso un accurato schema proporzionale. Questa dispersione rende il complesso quasi invisibile a distanza o nascosto nel sito, chiara antitesi allo sviluppo suburbano circostante. La decisione di mantenere cieche tutte le pareti parallele al muro di contenimento principale e trasparenti tutte quelle perpendicolari rinforza il carattere enigmatico dei diversi edificio. Varietà e semplicità: non solo come percezione, ma anche come esperienza vissuta. Il paesaggio circostante entra in gioco con gli spazi costruiti: nel progetto c'è una continua ambivalenza tra 'interno' e 'esterno'. Questa inconsueta abitazione integra nella sfera privata del programma una dimensione manifestamente pubblica, dovuta all'esistenza della collezione d'arte: in realtà si verifica un continuo bilanciarsi di 'privato' e 'pubblico', una variazione di intimità rivelata.
L'interesse sta nella sistemazione all'aperto di alcune importanti sculture acquistate durante la costruzione. Questi interventi *in loco*, discussi tra artisti e architetti, funzionano in quanto tensione che si verifica in siti specifici tra la costruzione complessiva e il paesaggio esterno. Per esempio i pezzi di Koulentianos e di Zongolopoulos incorniciano la vista della spianata e della piscina verso Atene; il ponte di Yannakos svela una topografia preesistente; il *Cristo* di Reimundos, la tavola metallica di Vassalou e il *Mappamondo* di Lappas accentuano il sublime stato di rovina della vecchia villa. Lo stesso accade all'interno dell'edificio-ponte con l'accurata sistemazione delle opere di Kounellis, Totsikas, Zongolopoulos, Samaras, Takis e Kaniaris: un interno orchestrato che si lega alla sobria architettura dell'edificio. Qui sta in conclusione l'insolita qualità del progetto: una casa abitata dai proprietari e dalla loro collezione, un nuovo paesaggio abitato ma nello stesso tempo smembrato.

[1] I. de Solà-Morales, "Differenza e limite. L'individualismo nell'architettura contemporanea", *Domus*, 736, marzo 1993, pp. 17-24.
[2] C. Diacomidis e N. Haritos, conferenza tenuta al seminario" L'uso del cemento nell'architettura contemporanea", Associazione degli Architetti Ciprioti, Nicosia, 7 giugno 1997.

5



1

2

3

It is not an exaggeration *to claim that the history of post-war architecture in Greece is closely related to domestic architecture, and in particular to single family houses built into the landscape. At this point perhaps, Greek architecture has a great deal to offer and can contribute fruitfully to the international debate. In most cases we will observe that everyday life touches on the design of a central core which usually corresponds to an interior double volume or open-air transitional space. If we try to distinguish certain itineraries in this wide spectrum that are deeply rooted in the phenomenology of Greek tradition, we can trace at least three – a first which re-elaborates existing traces of the vernacular; a second conspicuous for its empirical processing of an ideal solid shape and for its almost sculptural addition and subtraction of masses; and a third which organises the building from the artful formulation of an "outdoor space" and the distribution of the various rooms and functional units around it. To these pathways belong some of the most interesting works of the 1960s: houses built by architects such as Dimitris Pikionis and Aris Konstantinidis, Aristomenis Provelenghios, Costas Dekavallas, Nikos Kalogeras, Alexandros Tombazis, Tassos and Dimitris Biris, Dimitris Fatouros, Susana and Dimitris Antonakakis and Kyriakos Krokos. Beneath their different ways of organising the dwelling lies the search for a memory of an intimate space. However, besides these there were other approaches which opted for different aims. The first projects by Nicos Valsamakis and Takis Zenetos, exemplify the search for an integration of modernity within the conservative realm of the home.*

Despite this rich tradition the impact of postmodernism was in fact pervasive. Things seem to have changed in recent years if we look closely at the work of certain architects of a younger generation amongst whom Christos Papoulias, Dimitris Tsakalakis, Ioannis Zachariades and Athanassios Spanomaridis, Michalis Manidakis, Andreas Kourkoulas and Maria Kokkinou, Dimitris Issalas and Tassis Papaioannou, should be mentioned. In their works we observe the search for a minimal architecture through elementary acts of geometry and the use of simple materials, the definition of a space in relief through movement, the allusions to spatiality which reveal a more tectonic perception through the prominent role of walls, the interplay and articulation of closed and open spaces. From this framework emerge the houses at Kiourka by the architect Pantelis Nicolacopoulos and at Anavryta by the architects Catherine Diacomidis and Nicos Haritos, with Christos Papoulias as collaborator in the first phase of the design, which seek a different, contrapuntal relationship with landscape. Thus it is not acci-

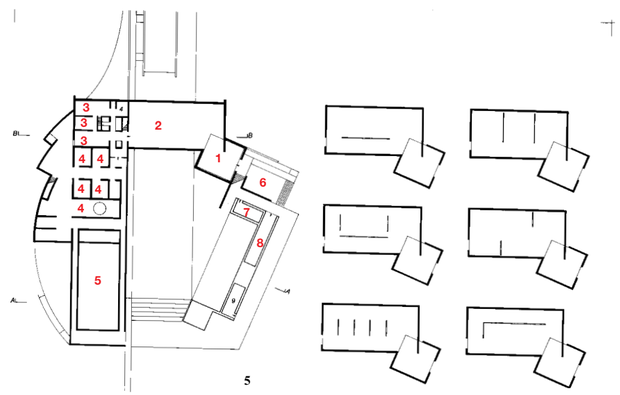
4

1 foyer
2 galleria
3 deposito
4 toilette
5 piscina
6 ingresso pubblico
7 locale per la conservazione delle opere d'arte
8 biblioteca d'arte

1 *foyer*
2 *gallery*
3 *storage*
4 *toilet*
5 *swimming pool*
6 *public entrance*
7 *room for the conservation of artworks*
8 *art library*

1 Sezioni trasversali.
2 Veduta dall'interno della vecchia villa con sculture di Liana Vassalou (tavola) e Reimundos (*Cristo*).
3 Veduta della piscina all'aperto. Sullo sfondo, l'edificio I.
4 Un interno dell'edificio dello studio con vista sul giardino delle rose.
6 Pianta della galleria della pittura con varianti.

1 *Cross-sections.*
2 *View from the inside of the old villa with sculptures by Liana Vassalou (table) and Reimundos (*Christ*).*
3 *View of the open-air swimming pool. In the background, building I.*
4 *An interior of the building housing the studio, with view over the rose garden.*
6 *Plan of the painting gallery with variants.*



5

1 Scorcio dall'interno dell'edificio principale verso il patio triangolare (foto di Yorgos Yerolymbos).
2 Veduta del soggiorno dal mezzanino della galleria delle sculture nell'edificio I. In primo piano, una scultura di Vlassis Kaniaris.
3 La grande sala del soggiorno caratterizzato da un arredo essenziale che ne esalta la spazialità.

***1** View from the interior of the main building towards the triangular patio (photo by Yorgos Yerolymbos).*
***2** View of the living room from the mezzanine of the sculpture gallery in building I. In the foreground, a sculpture by Vlassis Kaniaris.*
***3** The large living room characterised by essential furnishing to emphasize its spatiality.*

dental that both projects were selected among the finalists of the Mies van der Rohe Pavilion Award for European Architecture 1997, since they both provide a 'rupture' in the current postmodernist perception of the single family house in Greece. Both projects evince an architecture geared to the "logic of the limit", with reference to the "architecture of identity and difference". They insist upon "the strict materiality of volumes and building materials, incorporating some vibration, some slight gesture, an almost casual distortion, the fracture of some geometry".[1] In the house for the art collector at Anavryta, the relationship between the buildings and the land is not mimetic, but rather, one of contrast such as the cross-bedding of the volumes to the existing topographic lines. The constructional logic of the project is always based on specific geometric relations which are almost hidden or even distorted, offering a perception of enigmatic objects through varying scales in relation to movement, where the same attention and care are devoted to the overall form as well as to the details. This overscaling, not immediately perceived, is a distortion of dimensions and heights. In this project some themes which permeate the work of Diacomidis and Haritos are concealed, starting from the interest in a simple architecture as a system of combinable and re-adaptable elements, an articulation of parts, as well as in the transparency and interplay of volumes, the stratification of surfaces and platforms.
In a lecture given last year in Cyprus, the architects defined six concepts used as design tools: surface, vertebra, box, transparency, landscape *and* contrast *– the project being the outcome of their continuous interplay.[2] The dispersion of the programme in different parts, along the vertebra of the long corridor which alternates its status from open to closed space, is related to the old, pre-existent villa through a careful proportional layout. This dispersion makes the complex almost invisible or hidden in the site from a distance, a clear antithesis to the surrounding suburban development. The decision to have all walls parallel to the primary retaining wall blind, and the perpendicular ones transparent, reinforces the enigmatic character of the different buildings, which can be completely sealed with wooden roller blinds. Variety and simplicity, then, not only as perception but as lived experience. The surrounding landscape enters into play with the built spaces; in the project there is indeed a continuous ambivalence between 'inside' and 'outside'.*
This unusual house integrates within the private realm of its programme an overtly public dimension due to the existence of the art collection – in fact, there is a continuous counterbalance between 'private' and 'public', a variation of exposed intimacy. The interest lies more in the open-air installation of some important sculptural pieces that were acquired during construction. These in situ works, *discussed between the artists and the architects, produce a performance-like tension between the overall built and open-air landscape at specific locations. For example, the Koulentianos and Zongolopoulos pieces frame the view of the open-air square and the swimming-pool towards Athens; Yannakos bridge unveils an existing topography; the concrete box (with Tsoklis* Ark*) counteracts the old villa; the Bouronikos piece protrudes the repetition of the boxes into the mountain; the Molfessis piece shows up the sanded concrete wall of the bedrooms wing; the* Christ *by Reimundos, the metal table by Vassalou, and the* Mappemonde *by Lappas enhance the sublime ruined status of the old villa. The same happens inside the building-bridge with the careful installation of the pieces by Kounellis, Totsikas, Zongolopoulos, Samaras, Takis, and Kaniaris – an orchestrated interior which relates with the sober architecture of the building. This is ultimately the strange quality and uniqueness of the project; a house inhabited by the owners and their collection – a new inhabited, yet dismembered, landscape.*

[1] *I. de Solà-Morales, "Difference and limit. Individualism in contemporary architecture",* Domus, *736, March 1993, pp. 17-24.*
[2] *C. Diacomidis and N. Haritos, lecture given in the Seminar 'The Use of Concrete in Contemporary Architecture', Association of Cypriot Architects, Nicosia, 7 June 1997.*

Anne Lacaton
Jean Philippe Vassal

Testo di Dietmar Steiner
Fotografie di Philippe Ruault

Casa unifamiliare, Saint Pardoux la Rivière, Francia

Progetto: Anne Lacaton, Jean Philippe Vassal
Collaboratori: Sylvain Menaud, Emmanuelle Delage
Imprese di costruzione: Brives Constructions (scheletro, copertura, tavolati, isolamento), Miroiterie 2000 (opere in alluminio), Gerard Combeau (falegnameria), Beneyrol (impianti), Sol Charentais (solette in calcestruzzo)

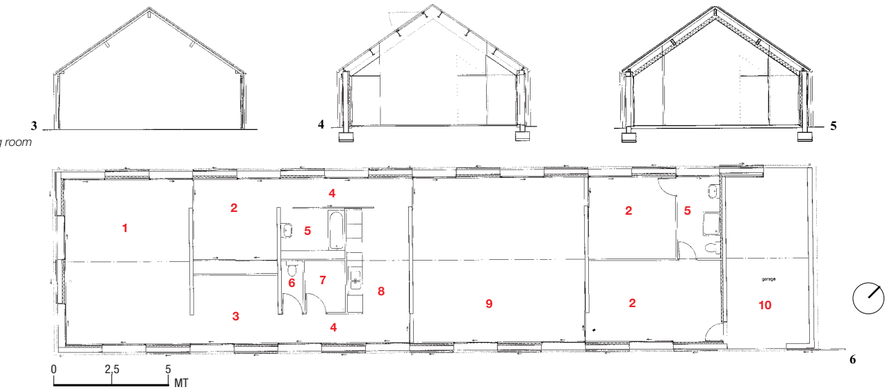
Text by Dietmar Steiner
Photographs by Philippe Ruault

One-family house at Saint Pardoux la Rivière, France

Project: Anne Lacaton, Jean Philippe Vassal
Collaborators: Sylvain Menaud, Emmanuelle Delage
Building contractors: Brives Constructions (skeleton frame, roofing, boarding, insulation), Miroiterie 2000 (aluminium works), Gerard Combeau (carpentry), Beneyrol (systems), Sol Charentais (reinforced concrete floor slabs)

1 soggiorno
2 camera letto
3 biblioteca
4 corridoio
5 bagno
6 toilette
7 lavanderia
8 cucina
9 serra-soggiorno
10 garage

1 *living room*
2 *bedroom*
3 *library*
4 *corridor*
5 *bathroom*
6 *toilet*
7 *laundry*
8 *kitchen*
9 *greenhouse-living room*
10 *garage*



Un processo di estrema astrazione intellettuale crea un involucro per lo spazio del vivere lasciato unicamente all'interpretazione dell'utente. La strategia dichiarata di questa architettura è l'assoluta e ostinata riduzione al minimo dei costi di costruzione. Dal montaggio di componenti semindustriali deriva un bricolage di significati che sfocia in un autentico esempio di consapevolezza regionale, la cui forza scultorea non nasce che da se stessa. Architettura come concept art.

Radical intellectual abstraction has led to the creation of a shroud or wrapping, a living space, whose interpretation is left exclusively to the user. The declared strategy of this architecture is the ruthless and absolute reduction of building costs to a minimum. Assembled from semi-industrial components, a tinkering with meanings emerges into a building of regional matter-of-factness. This leads to a self-generating simplicity of sculptural strength. Architecture as concept art.

2

1

La casa, l'alloggio, il rifugio, l'involucro: questa problematica eternamente ricorrente, che collega l'architettura all'esperienza umana e sociale, da qualche tempo viene riproposta in maniera nuova in Francia dal movimento per il 'Minimum', alla cui avanguardia si situano i progetti degli architetti Lacaton e Vassal.
A parole d'ordine come 'Minimum', 'Minimalismo' e altre ancora fanno riferimento infatti da alcuni anni le correnti più eterogenee dell'architettura internazionale. Troviamo così i minimalisti dell'Europa centrale, rappresentati in Svizzera da Herzog & de Meuron, Peter Zumthor, Diener & Diener e in Austria da Adolf Krischanitz e Riegler & Riewe, la cui ricerca architettonica ha come territorio le strategie tecnico-costruttive e gli accorgimenti finalizzati alla definizione e alla realizzazione del singolo edificio. O i minimalisti inglesi come John Pawson, che intende riavvicinare l'architettura a sensazioni elementari quali la luce, lo spazio, i materiali, i dettagli, o a effetti arcaici realizzati con grandissimo dispendio e con materiali particolarmente preziosi e durevoli.
Ma c'è anche un Minimalismo che spinge a esiti estremi l'indagine sui fondamenti tecnici del costruire, cercando di ottimizzare il rapporto tra dimensione degli spazi e costi di produzione. A questo Minimalismo appartengono gli edifici di Lacaton & Vassal: la loro casa a Bordeaux (*Domus* n. 791) ha costituito una prima risposta radicale al problema di come realizzare una casa unifamiliare allo stesso tempo economica e spaziosa. Il rifiuto di tutti i sistemi architettonici tradizionali, sostituiti da un'accettazione propositiva dei limiti delle tecnologie costruttive, ha portato all'impiego di economicissimi pannelli in legno e all'applicazione di un rivestimento esterno in eternit ondulato e in lamine di plastica su uno scheletro in acciaio a prefabbricazione industriale. Come risultato sono stati ottenuti ambienti estremamente ampi a costi particolarmente ridotti.
Molto simile è stato il metodo seguito per la casa di Saint Pardoux. Alla base dell'intervento c'era l'idea di creare una scatola, un rustico, un involucro per il rito dell'abitare. La casa era destinata a un'anziana signora sola, che nei fine settimana avrebbe ricevuto la visita dei nipotini: era necessario dunque trovare una sistemazione temporanea per i bambini e aggiungere al centro della casa un ambiente comune che fungesse da spazio di relazione.
Ciò che affascina nell'architettura di Lacaton & Vassal è la risposta architettonica radicale e immediata alle richieste della committenza: il programma viene assunto per ciò che è, e tutti i mezzi a disposizione dell'architettura vengono impiegati per portare a termine l'incarico con il minor budget possibile e senza dare peso eccessivo all'espressività individuale.
Ma è da qui che nasce il vero e proprio paradosso artistico, perché la posizione estrema orientata alla non-architettura di Lacaton e Vassal finisce invece per generare edifici caratterizzati da un'elevatissima attenzione all'artificio, in cui il condizionamento economico si trasforma in messaggio artistico.
"Pace alle capanne, guerra ai palazzi", proclamava la rivoluzione borghese degli illuministi: l'estrema 'povertà' tecnica ed economica dell'architettura di Lacaton e Vassal si tramuta efficacemente in un profondo messaggio estetico e culturale.

1 Veduta da sud-ovest. La casa è situata in aperta campagna e occupa una parcella stretta e lunga. Si sviluppa su un solo piano in direzione nord-sud, soluzione che consente di sfruttare al meglio la vista del paesaggio circostante.
2 Il fronte est. In corrispondenza della serra centrale la copertura in lamiera d'alluminio lascia il posto a pannelli in policarbonato ondulato trasparente.
3 Prospetto nord.
4, 5 Sezioni trasversali sulla serra e sulla cucina.
6 Pianta. Due corridoi perimetrali distribuiscono le due unità abitative che hanno in comune la serra-soggiorno. La superficie costruita è di 242 metri quadri.

1 *View from south-east. The house is situated in the depths of the country and occupies a long, narrow plot. It comprises a single storey running north-south, so that the view of the surrounding landscape is exploited to its best advantage.*
2 *The east front. Over the central greenhouse the aluminium plate roofing makes way for transparent corrugated polycarbonate panels.*
3 *North elevation.*
4, 5 *Cross-sections of greenhouse and kitchen.*
6 *Plan. Two corridors distributing the two living units which have the greenhouse-living room in common. The built surface totals 242 square meters.*

1

The house, accommodation*, the hut, the shroud – the eternally unchanging architectural question of human and social existence. For some time now, it has been posed anew in France under the auspices of the movement known as the 'Minimum'. And architects Lacaton and Vassal belong with their projects to the spearhead of this movement. In the last few years a whole variety of international trends in architecture have been gathering beneath the headings 'Minimum', 'Minimalism' etc. We have (central European) Minimalism, as practised by Swiss architects such as Herzog & de Meuron, Peter Zumthor, Diener & Diener, and Austrian architects like Adolf Krischanitz and Riegler & Riewe. An area of architectural research which thematizes the technical and artistic strategies of the effect and the production of what is built. We have English Minimalism, as proclaimed for example by John Pawson. It wants to bring architecture back to elemental sensations, to space and light, to material and detail, to archaic effects, sparing no expense and using the most costly and longest-lasting materials. And we have a Minimalism which explores the technical foundations in a thoroughly radical fashion, in order to create as much space as possible at the lowest possible price. This is where the buildings of Lacaton & Vassal belong. Their house in Bordeaux (*Domus *n. 791) was a first radical answer to the question of how to create a detached house which was both cheap and generously proportioned. A rejection of every architectural tradition in favour of an aggressive assumption of technical conditions led to the use of the cheapest possible wood panels, an external skin of corrugated asbestos cement, and plastic slabs on an industrially optimized steel frame. The result: maximum space at minimum cost. Lacaton & Vassal have done much the same with their house in Saint Pardoux. This arose out of the idea of a box, a barn, a shroud for the ritual of use. It is for an elderly lady who lives alone; at the weekends her grandchildren will come, and they need somewhere to live while they are there; and then they all need an additional, common, space in between, a space for meeting.*

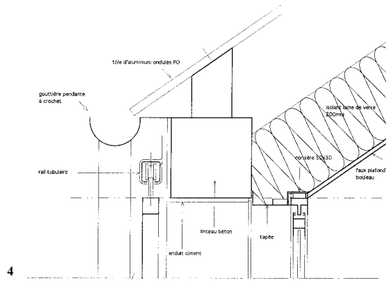
The fascinating thing about Lacaton & Vassal's architecture is its radical and direct architectural response to the solution of the task. It is what it is. All their architectural intelligence is deployed to solve the task with the smallest possible budget with no eruption of individual expression. What results is an artistic paradox. It is precisely this extreme attitude of non-architecture by Lacaton-Vassal which generates objects of the highest artistic attention. The economic limit in itself becomes an artistic statement. "Peace to the hovels, war on the palaces", said the bourgeois revolution of the Enlightenment. This radical technical and economic 'poverty' in Lacaton & Vassal's architecture is what makes it aesthetically and culturally effective as a statement.

2

3

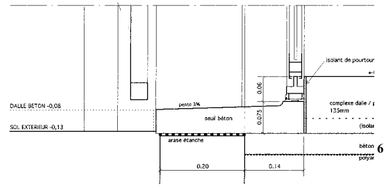
1 Il fronte sud su cui si affaccia il soggiorno.
2, 3 Il serramento scorrevole aperto e chiuso sul locale della serra. I serramenti sono in lamiera d'alluminio montati su un'ossatura di acciaio galvanizzato.
4, 6 Dettagli costruttivi della facciata. Per la costruzione sono stati utilizzati in massima parte materiali e prodotti standard.
5 Uno dei due corridoi che si sviluppano longitudinalmente alla casa.
7 Veduta della serra.

1 *The south front which is that of the living room.*
2, 3 *The sliding frame opened and closed on the greenhouse. The frames are made of aluminium plate mounted on a galvanized steel structure.*
4, 6 *Constructional details of the facade. Standard materials and products were used as much as possible for the construction.*
5 *One of the corridors running longitudinally to the house.*
7 View of the greenhouse.

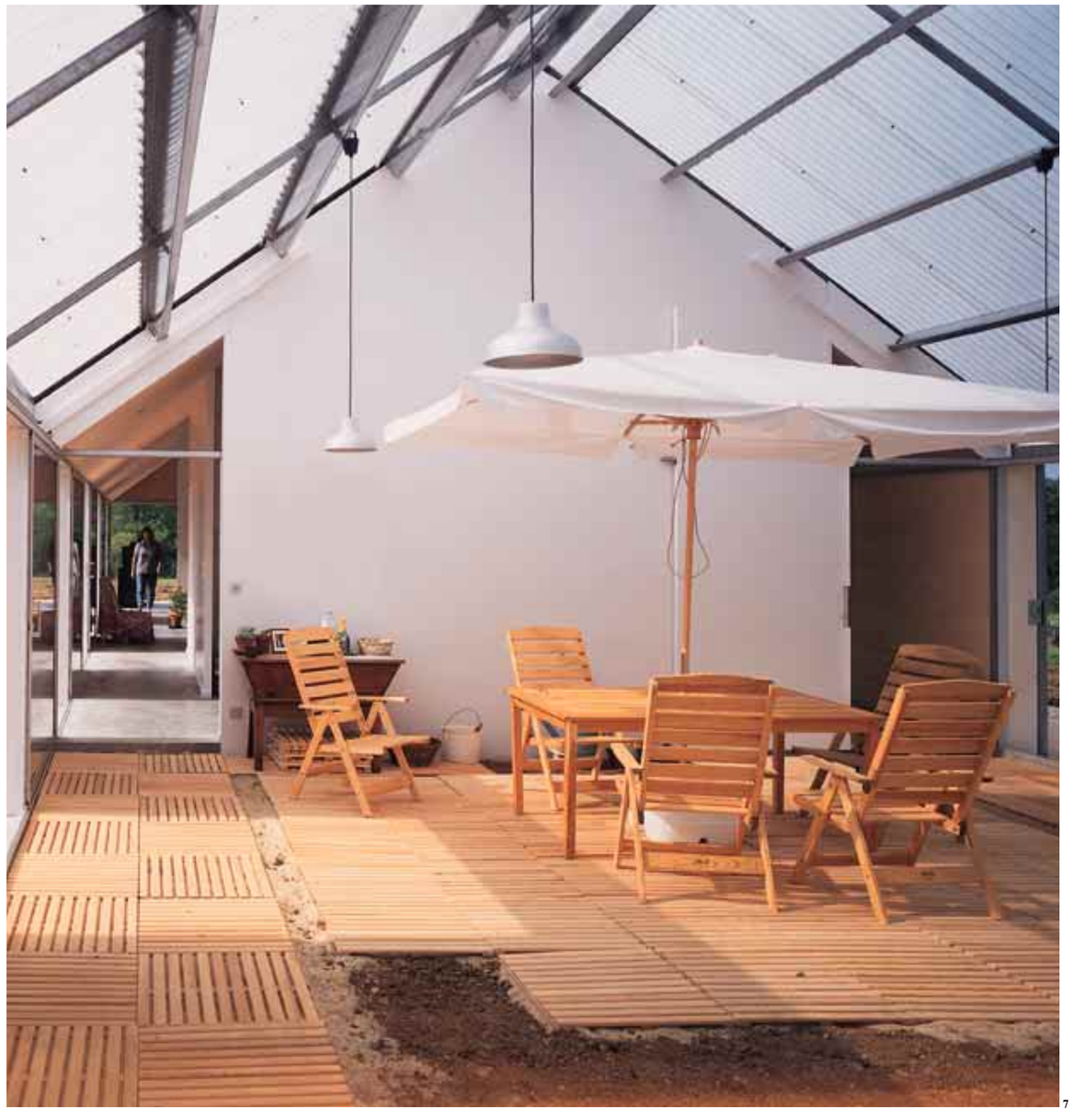


4

5



6



7

Scogin Elam Bray

Testo di Mark S. Morris
Fotografie di Timothy Hursley

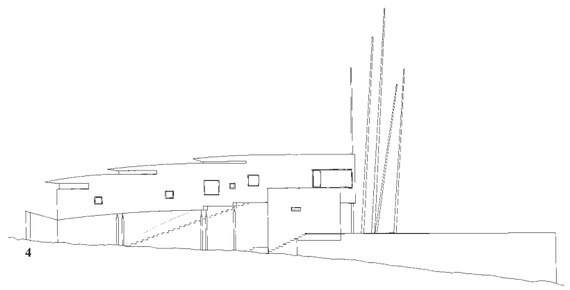
Casa unifamiliare, Atlanta, Georgia

Progetto: Scogin Elam and Bray Architects, Inc. – Mack Scogin
Architetti responsabili: Merrill Elam, Lloyd Bray
Collaboratrice: Susan Desko
Strutture: Pruitt Eberly, Inc.
Impresa: Welch Tarkington, Inc.
Committenti: Linda e Tod Chmar

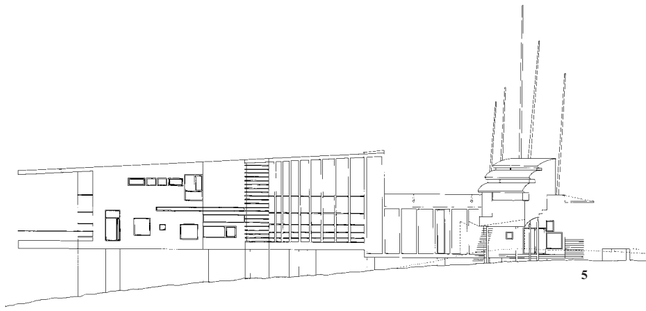
Text by Mark S. Morris
Photographs by Timothy Hursley

Single-family house in Atlanta, Georgia

Project: Scogin Elam and Bray Architects, Inc. – Mack Scogin
Architects-in-charge: Merrill Elam, Lloyd Bray
Collaborator: Susan Desko
Structural engineering: Pruitt Eberly, Inc.
General Contractor: Welch Tarkington, Inc.
Clients: Linda and Tod Chmar



4



5

Una capannna tra gli alberi che ha origine unicamente nelle linee e nelle tracce della natura. La casa libera cerca in se stessa la propria fondatezza e la propria motivazione, scaturisce dai processi autonomi dell'architettura e dalla critica a essi immanente. Da qualche parte, tra terra e cielo, si forma lo spazio, come se soltanto là si potesse trovare il luogo dove vivere. Adagiato tra le forze della natura si dispiega lo splendore della libertà vissuta, raccontando storie misteriose e senza tempo.

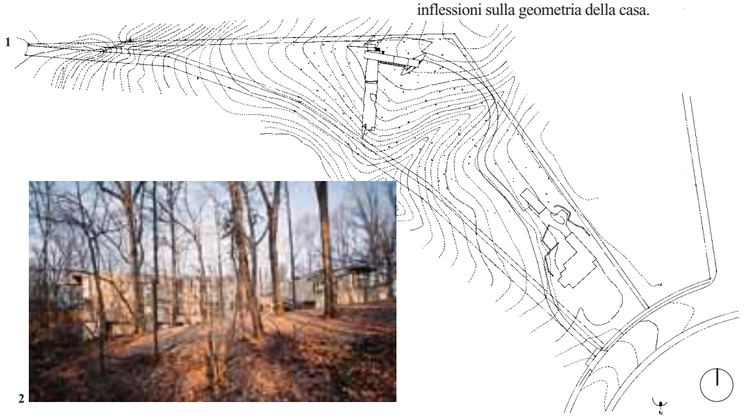
The hut in the midst of the trees, developed solely from the lines and traces found in nature. The free building seeks its raison d'être, its grounding, in itself. Composed from the autonomous processes of architecture and their immanent critique. Somewhere between earth and sky, space forms. As though one first had to find the place where one will live. Embedded in the forces of nature, the luxury of actually experienced freedom spreads itself and tells mysterious stories of timelessness.

"Se nel bosco cade un albero e non c'è nessuno a sentirlo, fa rumore?" (Anonimo).

Casa Chmar è una dichiarazione di sensibilità transculturale New Age che rimane sostanzialmente orfana di commenti. La critica contemporanea preferisce notare di questa casa gli effetti tettonici e le particolarità programmatiche, ma ne evita gli aspetti rituali. Di solito viene analizzata in termini convenzionali, anche se è decisamente anticonvenzionale.
Quando Mack Scogin presenta questo edificio in lezioni universitarie, si dilunga sulla pianta quotata piena di vettori radiali e archi sovrapposti, ma solo con riluttanza rivela l'origine del disegno. Che cosa mai rappresentano quei segni rotanti come dervisci, che sfiorano tangenzialmente o definiscono per un istante certi contorni della casa? Se queste tracce fossero giustificate come pure idiosincrasie o sintesi grafiche, pochi tra il pubblico troverebbero da ridire sulla faccenda. Ma cerchi e raggi non sono estrinseci, rappresentano una profonda analisi metafisica del sito.
L'architetto come geomante può apparire una figura bizzarra, ma solo nell'Occidente del tardo Ventesimo secolo. Le oscillazioni biometriche, le correnti telluriche e la presenza eterica informano molti edifici d'Oriente e sono state accettate da molti architetti europei e americani nelle loro opere asiatiche. Queste sensibilità non rimangono interamente orientali. I maestri Feng Shui sono sempre più ricercati a Manhattan, diventano consulenti degli studi di progettazione e facilitano i rapporti d'affari internazionali. E, dopo tutto, la geomanzia non è che la divinazione tramite linee e figure o tramite caratteristiche geografiche. Al primo sguardo le macchie di tronchi d'albero attentamente segnate nella pianta di casa Chmar paiono suggerire cerchi e archi immaginari, radianti che da questi cerchi vanno a striare i tre livelli sovrapposti della casa fino a raggiungere una densità oscurante. Archi di raggio maggiore sembrano avere il proprio fuoco in punti esterni alla proprietà Chmar. L'effetto è un paesaggio fecondo di vibrazioni, con continue inflessioni sulla geometria della casa.

1 Planimetria.
2 Veduta da nord-est. La casa si trova in mezzo a un bosco e per la sua costruzione sono stati abbattuti meno alberi possibili.
3 Il fronte ovest. L'edificio che sorge su un terreno in pendio è sollevato dal suolo da una serie di setti in cemento.
4, 5 Prospetti nord ed est.

1 *Site plan.*
2 *View from north-east. The house is located in the middle of a wood and the least possible number of trees were cut down for its construction.*
3 *The west front. The building stands on sloping ground and is raised from it by concrete walls.*
4, 5 *North and east elevations.*



1

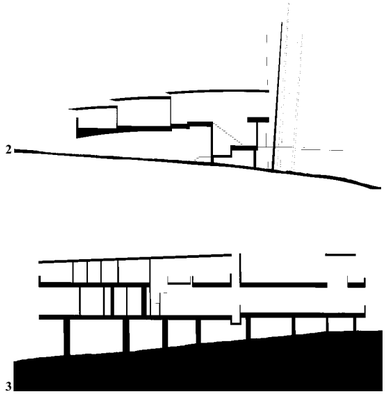
2

3

1

Sono proprio le linee invisibili a costituire l'aspetto di eccezionale importanza della pianta di Casa Chmar. Leon Battista Alberti nel *De re ædificatoria* dedica un capitolo alla rabdomanzia: "Di primissimo mattino, quando l'aria è perfettamente chiara e calma, sdràiati con il mento sul terreno. Poi osserva attentamente il paesaggio intorno a te, e dove vedi un vapore alzarsi dalla terra e salire a volute nell'aria come il respiro d'un uomo nel gelo limpido, lì puoi essere certo di trovare acqua".[1] Scogin, Elam e Bray hanno usato nel sito questa procedura? I misteriosi raggi indicano punti da cui emanano vapori? Da un lato, se si tolgono i tronchi degli alberi dalla pianta, i cerchi e i radianti si rivelano estensioni di archi che descrivono le pareti ricurve della casa o il serpeggiante percorso d'accesso. In questo caso i tronchi d'albero si suppone aggiungano profondità e interesse alla pianta, cui conferiscono l'alone di mistero delle ipnotiche fotografie degli acceleratori di particelle. Dall'altro lato gli alberi sono fondamentali per l'identità ambientalista della casa e non si possono eliminare dal disegno senza conseguenze.

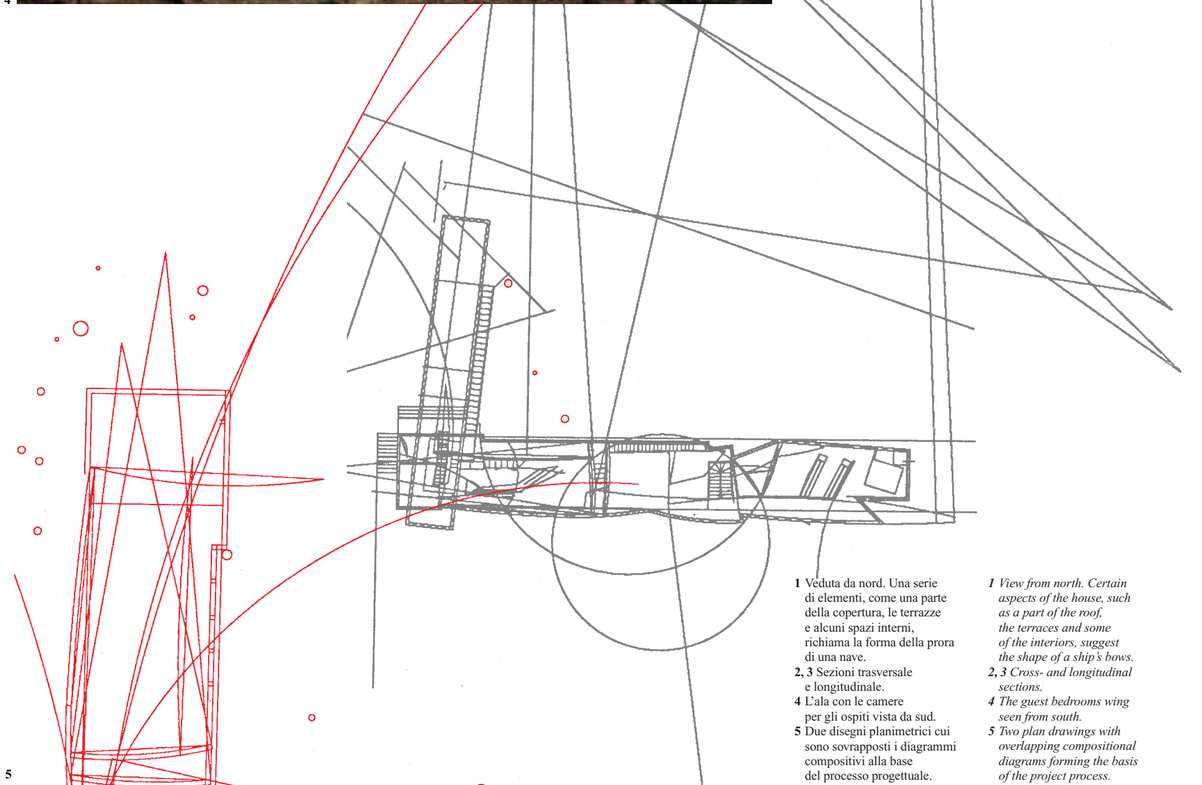
La genesi di Casa Chmar inizia dalla caduta degli alberi nei boschi nei dintorni di Atlanta. Solo allora la casa poté sorgere nella radura, sollevata su setti di cemento in modo da disturbare il meno possibile il territorio. Sollevata dal terreno come dentro un baldacchino, la casa emerge tra gli alberi. All'esterno le finestre hanno telai di sequoia e mimano il ritmo verticale della foresta. I parquet scuri e i pannelli di compensato dalla tinta dorata dell'interno danno agli ambienti l'aria di quadri non finiti. Gli spazi comuni della casa sono discreti omaggi a Wright e Aalto, dalle finestre d'angolo della Casa sulla cascata alle smilze colonne di Villa Mairea. Un caminetto d'acciaio smaltato di bianco si slancia nel soggiorno come una betulla solitaria protesa verso la luce solare. Quattro poltrone articolate di Eames completano



2

3

4

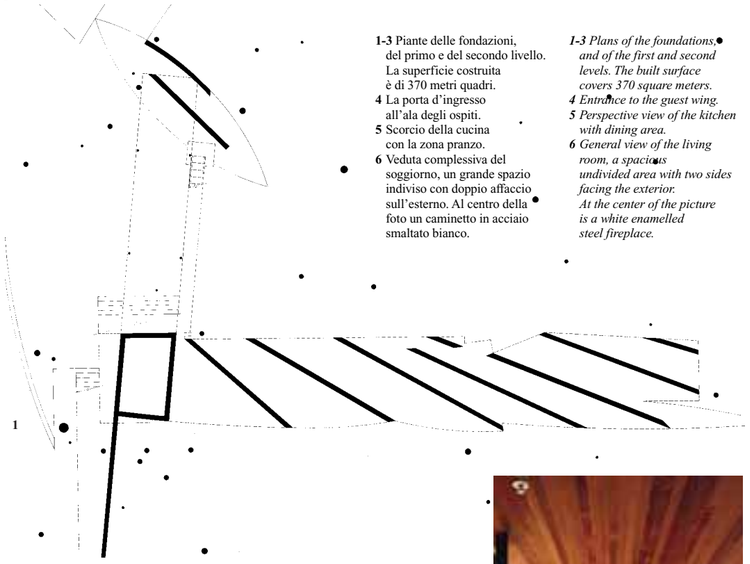


5

1 Veduta da nord. Una serie di elementi, come una parte della copertura, le terrazze e alcuni spazi interni, richiama la forma della prora di una nave.
2, 3 Sezioni trasversale e longitudinale.
4 L'ala con le camere per gli ospiti vista da sud.
5 Due disegni planimetrici cui sono sovrapposti i diagrammi compositivi alla base del processo progettuale.

***1** View from north. Certain aspects of the house, such as a part of the roof, the terraces and some of the interiors, suggest the shape of a ship's bows.*
***2, 3** Cross- and longitudinal sections.*
***4** The guest bedrooms wing seen from south.*
***5** Two plan drawings with overlapping compositional diagrams forming the basis of the project process.*

Domus 803 Aprile *April* '98

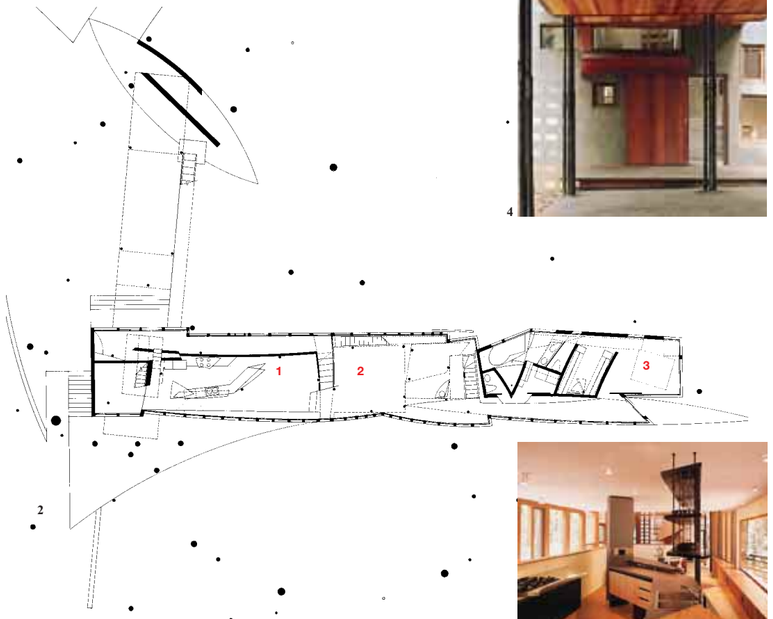


1

1-3 Piante delle fondazioni, del primo e del secondo livello. La superficie costruita è di 370 metri quadri.
4 La porta d'ingresso all'ala degli ospiti.
5 Scorcio della cucina con la zona pranzo.
6 Veduta complessiva del soggiorno, un grande spazio indiviso con doppio affaccio sull'esterno. Al centro della foto un caminetto in acciaio smaltato bianco.

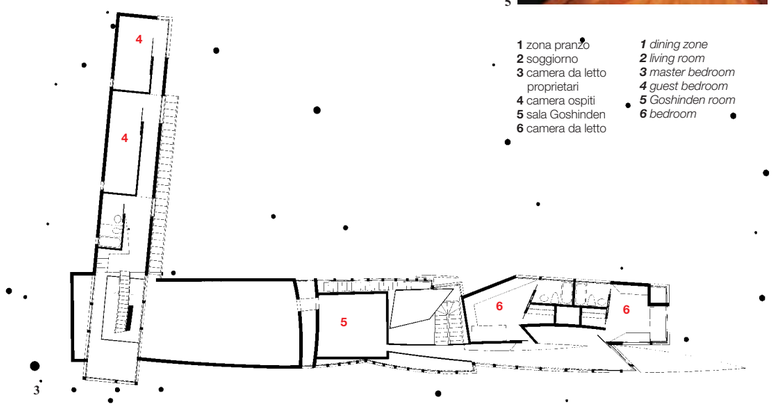
1-3 *Plans of the foundations, and of the first and second levels. The built surface covers 370 square meters.*
4 *Entrance to the guest wing.*
5 *Perspective view of the kitchen with dining area.*
6 *General view of the living room, a spacious undivided area with two sides facing the exterior. At the center of the picture is a white enamelled steel fireplace.*

4



2

5



3

1 zona pranzo
2 soggiorno
3 camera da letto proprietari
4 camera ospiti
5 sala Goshinden
6 camera da letto

1 *dining zone*
2 *living room*
3 *master bedroom*
4 *guest bedroom*
5 *Goshinden room*
6 *bedroom*

6

il locale, con i dorsi di compensato ricurvo contrapposti allo scintillante pavimento di assi.
In alto galleggia la misteriosa sala Goshinden, cui si accede dalla più lontana delle due scale che paiono farle da collegamento. Qui l'altare e lo spazio di meditazione sono collegati a un terrazzo, oltre una porta punteggiata di luce solare, attraverso un ponte, minuscolo ma essenziale dal punto di vista rituale.
Questa porta è divenuta un'icona per i progettisti. In parte il fascino della porta nasce dalle casuali istruzioni di praticarvi dei fori con il trapano impartite da Scogin a un operaio. Il giocoso, forse inatteso risultato ha dato alla sala Goshinden una porta traforata/trascendente: un manifesto; un'assonanza che sposa l'architettura di casa Chmar al suo programma spirituale. I raggi di luce che piovono nel sacello attraverso la stretta passerella sono simultaneamente un effetto architettonico e un tropo metafisico: la soglia dell'illuminazione.

Puntata in direzione della sala Goshinden c'è una piattaforma simile alla prora d'una nave, forma che ricompare fuori della camera da letto principale e ancora nell'alzato della scala del soggiorno, forse richiamandosi alla nave di Kami-nari, il dio del tuono giapponese che viaggia attraverso cielo e terra. I pavimenti della casa sono suddivisi in zone sacre e profane e i punti di intersezione sono implicitamente a forma di nave. Toccando appena il suolo, casa Chmar è un veicolo di proiezione verso le profondità astrali. L'anagramma è una venerata forma di magia, collegata con le geomanzia. 'Chmar' è l'anagramma di *charm*, 'incanto', qualcosa che dà piacere oppure qualcosa che si ritiene dotato di potere magico. Casa Chmar si adatta a entrambe le definizioni e in generale sfuma la distinzione tra le due. Il piacere, uno dei tre requisiti dell'architettura, in questa casa è anche incantesimo.

[1] Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria libri X*, libro X, capitolo IV; trad. ingl. *The Ten Books on Architecture*, London, II ediz., 1755, p. 216.

"If a tree falls in the forest and no one is there to hear it, does it make a sound?" Anon.

House Chmar is predicated *on a cross-cultural New Age sensibility that goes largely unaddressed. Contemporary criticism prefers to note the house's tectonic effects and programmatic peculiarities, but avoids the ritualistic aspect of the house. The house is typically viewed in conventional terms, but it is decidedly unconventional.*
When Mack Scogin presents the house in an academic lecture, he lingers over its annotated plan full of radial vectors and super-imposed arcs, but only reluctantly discloses the drawing's inception. Just what are those whirling-dervish graphics slipping through, grazing tangentially or momentarily defining some contour of the house? If the traces were described as mere appropriation or graphic condensation, few in the audience would question the device. But the circles and rays are not extraneous, they represent a serious metaphysical survey of the site.
Architect as geomancer may seem strange, but only in the late twentieth century West. Biometric oscillations, telluric currents and etheric presence inform much of Eastern building and have been incorporated by European and American architects working in Asia. Such sensitivities do not remain entirely oriental. Feng Shui masters are increasingly on call in Manhattan, consulting on office design and easing international business relations. And, after all, geomancy is nothing other than divination by means of lines and figures or by geographic features. On first glance, clusters of carefully marked tree trunks in the House Chmar plan appear to sponsor imaginary circles and arcs, radians from these circles striate across the three superimposed levels of the house to achieve an obscuring density. Arcs with larger radii seem to focus on points beyond the Chmar property. The effect is a landscape fecund with auric vibration inflecting relentlessly on the geometry of the house.

1

2

3

1 Veduta degli ambienti al primo piano letti in relazione al soggiorno al livello inferiore.
2 Scorcio della sala Goshinden al livello superiore. Sullo sfondo la porta forata che attraverso un piccolo ponte mette in comunicazione lo spazio di meditazione con la terrazza esterna.
3 Dettaglio dell'altare nella sala Goshinden.
Pagina a fronte: particolare dell'angolo del soggiorno con la scala caratterizzata dall'alzato di forma ovoidale.

***1** View of the first floor rooms seen in relation to the living room on the lower level.*
***2** Perspective view of the Goshinden room on the upper level. In the background is the perforated door which, by means of a small bridge, connects the meditation space to the outside terrace.*
***3** Detail of the altar in the Goshinden room.*
Opposite: detail of the living room corner and the staircase characterised by its ovoid risers.

Indeed, invisible lines make up the preponderance of the House Chmar plan. Leon Battista Alberti devotes a chapter on dowsing in his Ten Books on Architecture*: "In the Morning extremely early, when the Air is perfectly clear and serene, lay yourself flat with your Chin resting upon the Ground: Then take a careful survey of the Country all around you, and where- ever you see a Vapour rising out of the Earth, and curling up into the Air like a Man's Breath in a clear Frost, there you may be pretty certain of finding water".[1] Did Scogin, Elam and Bray use this procedure at the site? Are the mysterious radii points of emanating vapor? On the one hand, if the tree trunks are removed from the plan, the circles and radians are revealed to be extensions of arcs that describe the bowing walls of the house or the meandering driveway. In this instance, the tree trunks are retained to add depth and interest to the plan and give it the cache of the mesmerizing photographs of particle accelerators. On the other hand, trees are central to the house's environmentalist identity and cannot be removed from the drawing without consequence.*

The genesis of the House Chmar starts with a tree falling in the woods outside Atlanta. Only then could the house be raised in this gap, elevated on cement piers so as to disturb the land as little as possible. Lifted off the ground into the canopy, the house is emersed in the trees. On the exterior the windows are framed in redwood and mimic the banded rhythm of the forest. The dark hardwoods and golden-hued plywood panels of the interior offer up rooms that look almost unfinished. The public spaces of the house are quiet homages to Wright and Aalto from the Fallingwater corner windows to the thin-gauge Villa Mairea columns. A white enamel steel fireplace shoots through the living room like a lone birch straining for sunlight. Four Eames swivel loungers complete the room, their molded plywood backs a counter point to the shiny strandboard floor. Hovering overhead is the mysterious Goshinden room, accessed by the more remote of the two stairs that appear to reach it. Here the altar and meditation space link through a door bulleted with sunlight to a roof terrace by a small, but ritually essential, bridge. This door has become an icon for the firm. Part of the door's prestige arises from the fortuitous instructions given by Scogin to a workman to drill holes in it. The playful, perhaps unexpected, result gave the Goshinden room its holey/holy door; a homophone that marries the architecture of the House Chmar to its spiritual program. Light beams streaming into the sanctum across the narrow causeway offer simultaneously an architectural effect as metaphysical trope: a threshold to enlightenment.

Pointing to the Goshinden room is a landing formed like a ship's prow, a shape that appears again off the master bedroom and yet again in the elevation of the living room staircase, recalling perhaps the ship of the Japanese thunder god Kami-nari that travels between heaven and earth. The floors of the house are zoned as sacred or profane and the points of intersection between these are implicitly shiplike. Just touching the ground, House Chmar is a vehicle for astral projection. Related to geomancy, one venerated form of magic is the rearrangement of letters. Chmar is anagrammatized as 'charm', the quality of delighting or an object thought to have magical power. House Chmar accepts both definitions and generally blurs the distinction between the two. Delight, one of the three requirements of architecture, is in this house also enchantment.

[1] *Leon Battista Alberti,* Ten Books on Architecture, *London, 2nd edition, 1755, Book X, Ch IV, p. 216.*

Claudio Lazzarini
Carl Pickering

Testo di Maria Cristina Tommasini
Fotografie di Matteo Piazza

Bar ristorante a Roma
Atmosfere mutabili

Progetto: Claudio Lazzarini e Carl Pickering
Collaboratori: Giuseppe Postet, Fabio Sonnino
Coordinatore del cantiere: Sandro Franchellucci

Text by Maria Cristina Tommasini
Photographs by Matteo Piazza

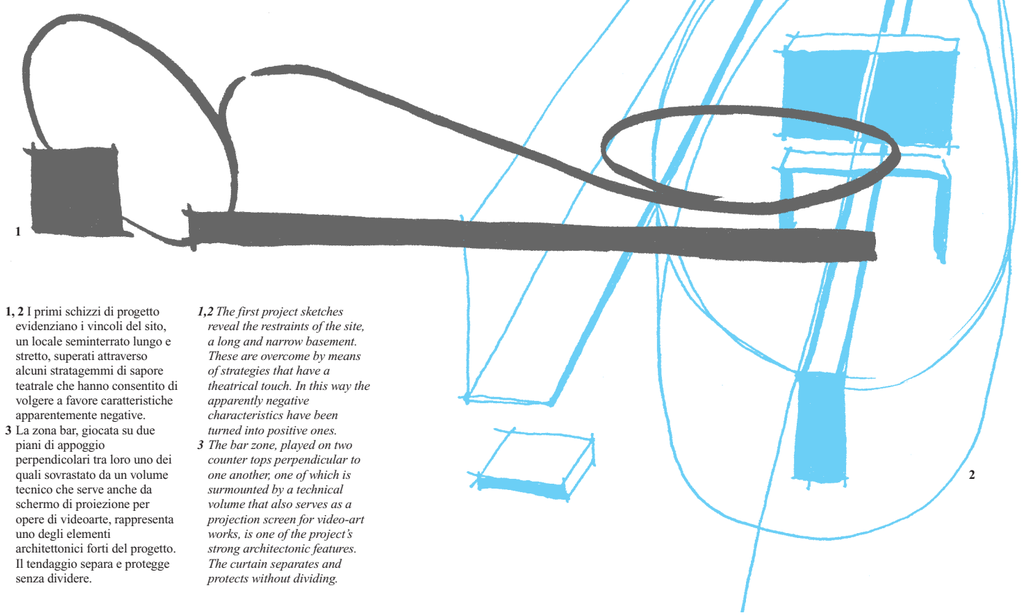
A restaurant-bar in Rome
Changeable atmospheres

Project: Claudio Lazzarini e Carl Pickering
Collaborators: Giuseppe Postet, Fabio Sonnino
Site coordinator: Sandro Franchellucci

Dapprima bar, poi ristorante, quindi discoteca: entrare in "nil" significa immergersi in uno spazio pulsante in continua trasformazione. Utilizzando leggeri tendaggi scorrevoli e un sapiente gioco di luci, i progettisti articolano le diverse zone e creano atmosfere che mutano al variare delle funzioni. Una passerella in legno conduce dall'ingresso alla zona pranzo, dove diventa panca su cui sedersi o ballare. Con questo progetto apparentemente minimale dove niente è lasciato al caso, Lazzarini e Pickering confermano il loro raffinato modo di operare.

First a bar, then a restaurant and finally a disco. To enter the "nil" is to be immersed in a vibrant, ever-changing space. By using light, sliding curtains and a subtle play of lights, the architects have interconnected the different areas and created atmospheres that change according to the various functions. A wooden catwalk leads from the entrance to the dining area, where it becomes a long bench for sitting or dancing. With this seemingly minimal design where nothing is left to chance, Lazzarini and Pickering confirm their stylish way of working.

Si alza il sipario: tace il parlottio degli spettatori nella platea buia e si accende il palcoscenico, luogo immaginario modellato dalla luce, dove i personaggi vivono le loro brevi vite inventate. La magia è iniziata. Sono bastati un drappo di tessuto e l'accendersi/spegnersi delle luci. Esaminare il bar ristorante "nil" progettato da Claudio Lazzarini e Carl Pickering significa calarsi in una dimensione 'teatrale'. Infatti, i vincoli imposti dal sito – un locale seminterrato stretto e lungo – sono stati trasformati in una scenografia mutevole e coinvolgente, nella quale gestori e avventori si muovono con disinvoltura, agendo come attori/spettatori di una recita in più atti. Non a caso gli stratagemmi progettuali chiamati in causa per la messa in scena quotidiana sono la luce, i tendaggi e una passerella.
Manca la luce naturale? Ci sia allora il bianco assoluto, colorato con tutte le possibili luminosità artificiali, sempre diverse al variare delle funzioni ospitate. All'inizio bar per l'aperitivo serale, poi ristorante per una cena intima, quindi palcoscenico per il ballo di fine serata, "nil" diventa, grazie a un sistema di illuminazione a lampade alogene integrato da videoproiettori e regolato da un computer, uno spazio pulsante, percorso da interferenze luminose e visive, che cambia via via colore e atmosfera. La trasformazione è affidata anche alle leggere tende bianche, comandate elettricamente, che articolano lo spazio senza bloccarlo. Si aprono e si chiudono distinguendo il bar dal ristorante, ricoprono le pareti perimetrali agendo come schermi di proiezione per luci e immagini, fluttuano leggere dividendo senza separare. Talvolta possono trasformare l'intero locale in uno schermo per la videoarte (è già avvenuto per opere di Paolo Canevari e Adrian Tranquilli).
Questo spazio che sembra impalpabile è in realtà governato da due elementi architettonici forti. Uno è il bar, con il nodo formato dal bancone e dal piano di appoggio a esso perpendicolare (un inconfondibile segno appartenente alla cifra dei progettisti), sopra il quale si staglia un volume sospeso che opera come schermo per luci e immagini. L'altro è la passerella in acero sbiancato, che dall'ingresso conduce verso la zona ristorante, dove viene utilizzata come panca e, nel dopocena, come pedana per ballare, insieme a grandi massi di travertino collocati strategicamente. Anche la passerella svolge una funzione tecnica: sotto il suo piano sono nascoste le feritoie che servono per la ripresa dell'aria condizionata, stratagemma che garantisce atmosfera respirabile anche nelle condizioni più critiche.
'Minimi' gli arredi, tra i quali si riconoscono le sedie in tondino di Harry Bertoia e i bianchi tavolini ispirati a Eero Saarinen. Con la loro trasparenza e leggerezza essi non fanno che ribadire il carattere dell'intero progetto, apparentemente inesistente in realtà controllato sino al minimo dettaglio, compreso il logo del locale elaborato dal tessuto delle tende. Se, come affermano i progettisti, l'idea iniziale era quella della pagina bianca sulla quale scrivere spazialmente e graficamente, il risultato è tutt'altro che neutro.



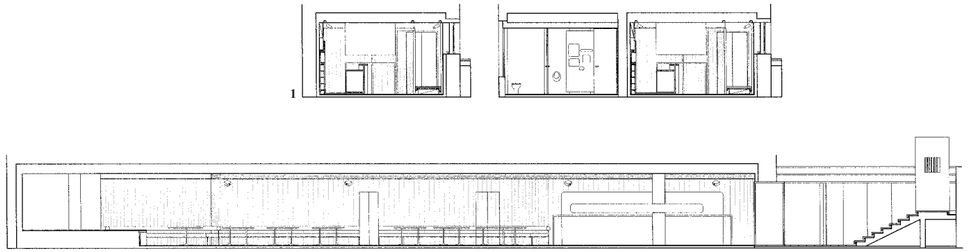
1

2

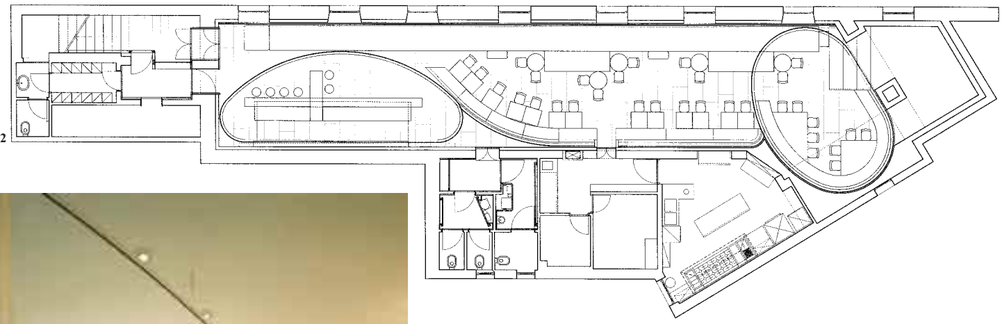
1, 2 I primi schizzi di progetto evidenziano i vincoli del sito, un locale seminterrato lungo e stretto, superati attraverso alcuni stratagemmi di sapore teatrale che hanno consentito di volgere a favore caratteristiche apparentemente negative.
3 La zona bar, giocata su due piani di appoggio perpendicolari tra loro uno dei quali sovrastato da un volume tecnico che serve anche da schermo di proiezione per opere di videoarte, rappresenta uno degli elementi architettonici forti del progetto. Il tendaggio separa e protegge senza dividere.

***1,2** The first project sketches reveal the restraints of the site, a long and narrow basement. These are overcome by means of strategies that have a theatrical touch. In this way the apparently negative characteristics have been turned into positive ones.*
***3** The bar zone, played on two counter tops perpendicular to one another, one of which is surmounted by a technical volume that also serves as a projection screen for video-art works, is one of the project's strong architectonic features. The curtain separates and protects without dividing.*

3



The curtain rises. The buzz *of voices in the darkened stalls drops to a hush as the stage lights up to reveal an imaginary scene modelled by light, where the players act out their brief invented lives. The magic has begun. And all that was needed to conjure it up was a few yards of cloth and lights going on and off.*
Examining the restaurant-bar designed by Claudio Lazzarini and Carl Pickering is like stepping into a theatrical wonderland. The restraints imposed by the site – a long and narrow basement – have in fact been turned into a changeable and engaging stage-set, where hosts and guests move about at their ease like the actors and audience in a three-act play.
Not by chance the design stratagems called in for the everyday setting are light, curtains and a catwalk.
No natural light? Then let there be absolute white, tinged with every possible shade of artificial and always different luminosity depending on what's being illuminated. At one end of the bar for the evening aperitif, in the restaurant for an intimate dinner, then on the stage for late-night dancing. With its computer-monitored halogen lamp system allied to video-projectors, "nil" is a throbbing, luminous and visual geography of gradually changing colours and atmosphere.
The transformation is also entrusted to the light, white, electrically operated curtains, which spell out the space without in any way blocking it. They open and close to distinguish the bar from the restaurant, to cover the perimeter walls as projection screens for lights and images, and to create softly fluctuating divisions without actually separating. And sometimes they can even transform the whole interior into a videoart screen (as already in the recent exhibition of works by Paolo Canevari and Adrian Tranquilli).
This space seems impalpable but is in reality governed by two strong architectonic elements. One is the bar, with its core-counter and the table top perpendicular to it (an unmistakable feature of these architects' idiosyncratic design), above which stands out a suspended volume that acts as a screen for lights and images. The other is the bleached maple catwalk leading from the entrance to the restaurant area, where it is used as seating and, after dinner, as a dance floor-dais, together with large masses of strategically placed travertine. The catwalk, too, performs a technical function, for concealed underneath it are the air conditioning intake slits, thus ensuring a breathable atmosphere even under critical conditions.
The furniture is 'minimal' and among it can be recognized the wire molded chairs by Harry Bertoia and the white tables inspired by Eero Saarinen. With their transparency and lightness they further emphasize the mood of the whole design, including the restaurant-bar's logo elaborated from the curtain fabric. If, as the architects state, the initial idea was that of a blank page on which spatially and graphically to write, then the outcome is by no means neutral.



1, 2 Sezioni trasversali (bagno, bagno e bar) e longitudinale. Si colgono i vincoli imposti da un locale lungo e stretto, quasi privo di luce naturale.
3 La zona bar vista dalla passerella in acero sbiancato che unisce l'ingresso alla zona pranzo. Massi di travertino collocati strategicamente servono per sedersi o ballare.
4 Le trasformazioni indotte dallo scorrere delle tende e dal variare delle luci nelle diverse zone del locale, dall'ingresso al ristorante. Grazie a un sistema di illuminazione a lampade alogene, integrato da videoproiettori e regolato da un computer, si crea uno spazio pulsante, percorso da interferenze luminose e visive, che cambia via via colore e atmosfera.

1,2 *Cross-sections (cloakroom, cloakroom and bar) and longitudinal section. The restraints imposed by a long and narrow interior almost without natural light are accepted and exploited.*
3 *The bar zone seen from the bleached maple catwalk linking the entrance to the dining area. Strategically placed masses of travertine are used for seating or dancing.*
4 *Transformations induced by the sliding curtains and by the variation of lights in the different parts of the establishment, from the entrance to the restaurant. A halogen lamp lighting system, integrated by video-projectors and monitored by a computer, creates a throbbing space, pervaded by luminous and visual effects, which gradually changes colour and atmosphere.*

1 Tavolini bianchi ispirati a Eero Saarinen e le sedie in tondino di Harry Bertoia formano lo scarno arredo del ristorante. Ci si siede anche su blocchi di travertino e sulla passerella in acero sbiancato, sotto la quale sono nascoste le griglie di ripresa dell'aria condizionata.
2 La parte terminale del ristorante. I tavolini sono accostati a una panca imbottita completata da uno schienale continuo anch'esso imbottito.
3 Ancora una vista del bar con i piani di appoggio disposti perpendicolarmente.
Nella pagina accanto: vista d'insieme dal ristorante. Sul fondo si intravede la porta d'ingresso. Le tende alle pareti sono usate come schermi per le immagini cangianti fornite dai videoproiettori.

***1** White tables inspired by Eero Saarinen, and wire molded chairs by Harry Bertoia, comprise the restaurant's stark furniture. Guests also sit on the travertine blocks and on the bleached maple catwalk, underneath which are concealed the air conditioning inlet grilles.*
***2** The end part of the restaurant. The tables are placed next to an upholstered bench and continuous backrest.*
***3** Another view of the bar, with its counter tops set perpendicularly.*
Facing page: general view of the restaurant. The front door can be glimpsed in the background. The wall-curtains are used as screens for the iridescent images supplied by video-projectors.

1

2

3

Cristian Cirici
Cirici-Bassó

Testo di Juli Capella
Fotografie di Rafael Vargas

Loft a Barcellona: quattro modi di abitare

Progetto di ristrutturazione: Cristian Cirici, Carlos Bassó
Collaboratori: Llibert Claver, Anna Coello, Tote Moreno, Domenèc Peraferrer, Julisa Roten, Josep Mª Vidal, Jaume Solà
Progetto degli interni: Normand Cinnamond, Inés Rodriguez, Carla Cirici, Adolf Luna

Text by Juli Capella
Photographs by Rafael Vargas

Lofts in Barcelona: four ways of living

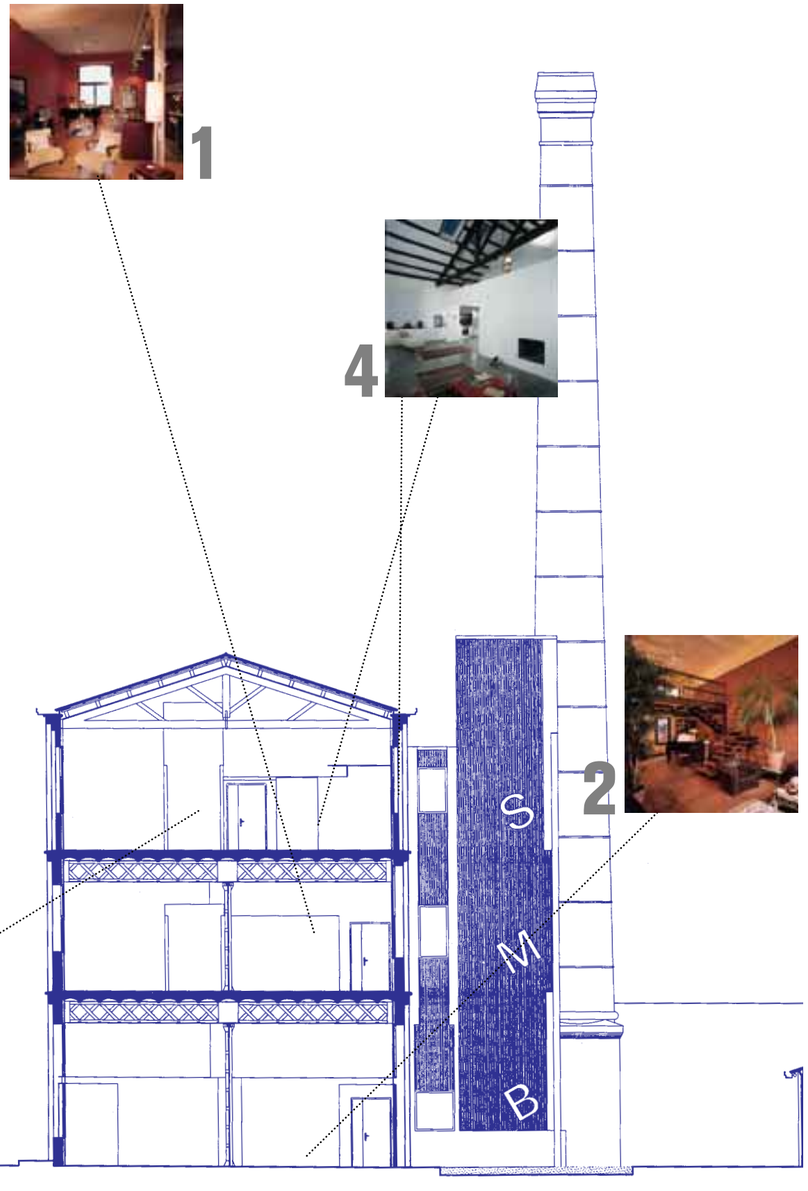
Architectural restructuring: Cristian Cirici, Carlos Bassó
Collaboratori: Llibert Claver, Anna Coello, Tote Moreno, Domenèc Peraferrer, Julisa Roten, Josep Mª Vidal, Jaume Solà
Interiors by: Normand Cinnamond, Inés Rodriguez, Carla Cirici, Adolf Luna

In queste pagine: sezione, piante e foto degli esterni della vecchia industria chimica Masso i Carol trasformata in un contenitore per 18 ambienti. Alla struttura originaria sono state aggiunte tre torri che ospitano gli ascensori e un montacarichi panoramico. Sono stati evidenziati i quattro loft scelti a rappresentare quattro stili di vita.

On these pages: section plans and photos of the exteriors of the old chemical plant, Masso i Carol, converted into a container for 18 lofts. To the original structure have been added three towers which house the lifts and a glazed goods-hoist. The four lofts chosen to represent four different lifestyles are highlighted.

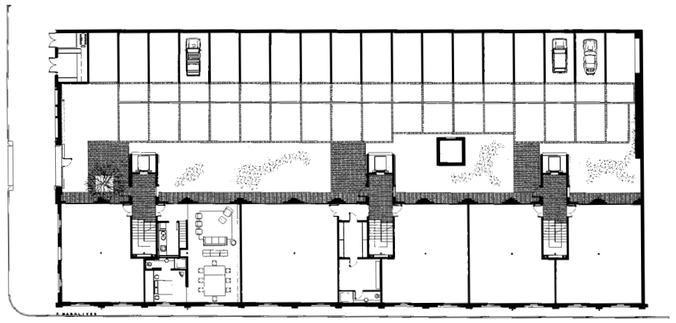
La ristrutturazione di una vecchia fabbrica situata nella zona industriale di Pueblo Nuevo a Barcellona ha dato la possibilità agli inquilini di personalizzare il proprio appartamento. Si tratta di una grande navata divisa in 18 spazi su progetto di Cirici-Bassó, ispirato ai loft di New York. Presentiamo qui l'opera architettonica di ristrutturazione e quattro interni che esprimono stili di vita diversi. Questa opera ha appena ricevuto il Premio "Ciutat de Barcelona de Arquitectura 1998", il massimo riconoscimento assegnato ogni anno dalla Giunta della città.

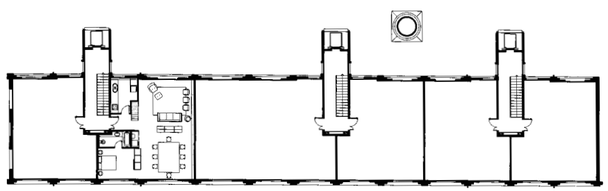
The refurbishment of an old factory, situated in the Pueblo Nuevo industrial zone of Barcelona, enabled its various tenants to personalize their homes in it. The long and tall building is divided into 18 spaces, from a project by Cirici-Bassó, inspired by the lofts of New York. We present here the architectural restructuring and four of the interiors which express different lifestyles. The work has just received the "Ciutat de Barcelona de Arquitectura 1998" prize, the highest annual honour awarded by the City Council.

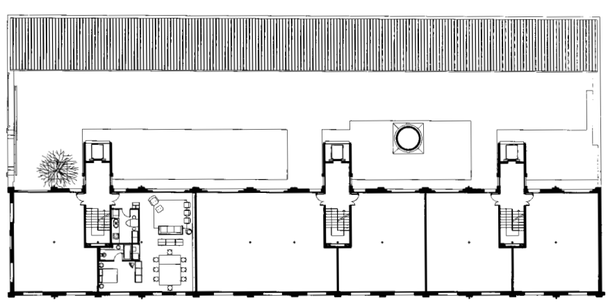


Il quartiere di Pueblo Nuevo è la vecchia zona industriale di Barcellona, vicino al mare, dove era situata la città olimpica nel 1992. Tutta l'area è in declino in seguito all'abbandono delle industrie che preferiscono trasferirsi fuori città. La vecchia industria chimica Masso i Carol, riconoscibile dal grande camino in mattoni degli inizi del secolo, è stata recentemente trasformata in contenitore per 18 ambienti con destinazione d'uso mista abitazione-studio. Si tratta di una reinterpretazione dei caratteristici loft newyorkesi degli anni '60 dove si offriva spazio, un'ampia superficie e grandi altezze in cambio di una ubicazione scomoda del quartiere e della precarietà degli impianti degli edifici. Molti giovani artisti decisero di occupare queste zone degradate con l'idea di raggiungere una libertà promiscua tra vita e lavoro. Cristian Cirici e Carlos Bassó hanno demolito tutte le costruzioni annesse che si erano aggiunte alla fabbrica e hanno così liberato uno spazio per l'accesso degli autoveicoli, con parcheggio al piano terra, un lusso inaudito per Barcellona. Per dotare i nuovi appartamenti di comunicazioni verticali, hanno edificato tre torri con la tromba delle scale e un montacarichi panoramico. In quanto alla segnaletica, è stato adottato un sistema di identificazione cromatico e alfabetico, B per il piano terra, M per i piani intermedi e S per quelli superiori. I nuovi inquilini del complesso sono personaggi singolari, gente che ha scelto una distribuzione interna della casa secondo uno schema più aperto, diverso dall'offerta distributiva standard degli appartamenti oggi sul mercato, cioè alloggi tipo di 4 locali e due bagni progettati per famiglie tradizionali. Ciascuno ha reinterpretato l'interno del loft secondo le proprie esigenze abitative e l'ha arredato con gusto personale. Perciò ciascun alloggio esprime un modo di vita diverso, grazie a un'architettura-contenitore che ha consentito la personalizzazione finale di ogni casa. Tante persone quante sono le case, perché ogni persona è diversa dall'altra.

Pueblo Nuevo is Barcelona's *former industrial zone, situated near the sea; it was occupied by the Olympic city in 1992. The whole district has been in decline since its abandonment by industrial companies that have preferred to move outside the city. The old chemical firm, Masso i Carol, recognizable by the early 20th century tall brick chimney-stack, was recently converted into a container for 18 studio-homes. The project is a reinterpretation of the characteristic New York lofts of the 1960s, which offered space, generous floor surfaces and high ceilings, in exchange for the inconvenience of their locations and for the precarious systems of their buildings. Many young artists decided to occupy these degraded areas with the idea of gaining a freedom of living and working. Cristian Cirici and Carlos Bassó demolished all the annexed constructions that had been added to the factory in the course of time, thus freeing access to vehicles and space for ground floor parking – an unheard-of luxury for Barcelona. To provide the new properties with vertical communications, they used the stair wells to erect three towers and install a scenic elevator. A sign system of colour and alphabetical identification was adopted, B for the ground floor, M for the intermediate and S for the top floors. The new tenants of this complex are fairly unusual people, who opted for an interior distribution of their homes on a more open basis. They were looking for something different to the supply on the real estate market of today, with its standard 4-room and two bathroom flats designed for traditional families. Each of the owners here have reinterpreted their loft interiors according to their living requirements, and have furnished them according to their tastes. Each property therefore expresses a different way of life, thanks to an architecture-container that has made it possible for every home to be individually distinctive; as many people as there are homes, each person differing from the next.*







1 Normand Cinnamond, architetto, 56 anni
architect, aged 56

Voleva fuggire dalla città convenzionale, dai quartieri alti dove aveva sempre vissuto. Non sopportava più la sensazione claustrofobica di vivere in un appartamento. Inoltre, lo allettava la possibilità di creare un nuovo abitacolo fuori dalla routine. "In ogni caso il mio loft è quello meno loft, perché cercavo il pregio di uno spazio ampio ma non le sue scomodità, ero abituato al comfort.
A poco a poco il mio spazio si è adeguato alla mia personalità facendosi più duttile". Inoltre Normand riconosce che il suo spazio è abbastanza saturo: "Nella mia vita ho accumulato ricordi, mobili, oggetti e quadri e tutto questo background è presente nel mio loft: altri più giovani lo avranno ancora vuoto". Insomma, una scommessa a rischio, un apparente passo indietro, dal lusso verso la semplicità, ma tutto a vantaggio di una maggiore libertà.

He wanted to get away from the conventional city and the smart areas in which he had always lived. Fed up with the claustrophobic sensation of living in an apartment, he was also attracted by the possibility of creating a new dwelling outside the usual routine. "In any case my loft is the least loftlike, because I was looking for the qualities of a large space, but not its inconveniences, since I was accustomed to comfort. Little by little my space has adjusted to my personality and become more ductile". Norman also admits that his space is rather full: "During my life I have accumulated souvenirs, furniture, objects and pictures and all this background is present in my loft; others younger than me will have emptier places to live in". In short, a challenged taken up and an apparent step backwards, from luxury to simplicity, but all to the advantage of greater freedom.

2 Adolf Luna
egittologo, 37 anni
egyptologist, aged 37

La sua professione non è convenzionale (dirige la Fondazione Clos che è la proprietaria del Museo Egizio di Barcellona) e, quindi, nemmeno la sua vita è convenzionale. Si è così deciso a comprare un loft e ad arredarlo secondo le proprie esigenze, con l'aiuto di Jordi Cuenca. In realtà "questo spazio è il mio universo, il mio ambito domestico e anche il mio studio professionale: è dove vivo e lavoro, e siccome mi piace molto il lavoro che faccio questa promiscuità non è un problema". La casa ha una certa atmosfera coloniale ("è arredata come un viaggio"), piena di ricordi delle spedizioni in Medio Oriente e in Africa e della sua vita nomade, compreso un lungo soggiorno a Los Angeles. Ha mantenuto la struttura aperta del loft, creando un doppio spazio che arricchisce il volume interno, tutto trattato con tonalità color terra che evocano ricordi e conferiscono antichità al luogo. Luna ama il suo 'cocoon', del suo abitacolo terrestre tra un viaggio e l'altro in cerca di sarcofagi e reliquie. Inoltre è presidente della comunità di proprietari della lunga navata che, in realtà, di notte appare piuttosto un treno in corsa con i suoi compartimenti e il suo fumaiolo, che trasporta un eterogeneo ma unito gruppo di esseri speciali.

His profession is not a conventional one (he directs the Clos Foundation which owns the Egyptian Museum of Barcelona) and, in consequence, his life is not conventional either. He thus decided to buy a loft and furnish it to suit his needs, with the help of Jordi Cuenca. In reality, "this space is my universe, my domestic hearth as well as my professional studio; it's where I live and work, and as I very much like my job, this mixed situation is not a problem". His house has a faintly colonial atmosphere; "it is furnished like a journey", full of souvenirs of his expeditions in the Middle East and in Africa, and of his nomadic life including a long stay in Los Angeles. He has kept the open arrangement of the loft, creating a double space that enriches the interior volume. It is treated throughout with earth-colour tonalities evoking memories and lending a sense of antiquity to the place. Luna is in love with his 'cocoon', his earthly dwelling to return to between one trip and the next in search of sarcophaguses and relics. He is also chairman of the community of owners of the long house which, in reality, looks by night more like a train in motion, with its compartments and chimney-stack, transporting a heterogeneous but united group of special beings. As special as their original homes.

3 Carla Cirici
operatrice finanziaria, 27 anni
a businesswoman, aged 27

Suo padre è l'autore della ristrutturazione dell'edificio e sua madre è arredatrice e, nonostante la sua professione siano gli affari, lei ha l'architettura nel sangue. Questa opera è quindi un 'arredamento' familiare. Si era appena sposata con un ingegnere industriale e cercava casa, ma il mercato non le offriva nulla di attraente, fino a quando è comparso questo loft, come "una scommessa per il futuro". Si è decisa così ad arredarlo mantenendone la struttura a spazio aperto "ma aggiungendo architettura laddove mancasse intimità". Ha scelto tutti i mobili, ha combinato i colori, ha definito i materiali cercando un'armonia complessiva. Ciò che più apprezza è la sensazione di spazio, la libertà di movimento, la certezza di aver scelto l'ambiente abitativo su misura per lei. Ha un unico dubbio: questo spazio servirà anche quando comincerà ad aver figli?

Her father is the designer of the refurbished building and her mother is an interior designer but, although her own profession is in business, she has architecture in her blood. This work is therefore a family-sized "interior design". She had just got married to an industrial engineer and was looking for a home, when along came this loft, as "a bet on the future". So she decided to furnish it, retaining the open space structure, "but adding architecture wherever it lacked intimacy". She chose all the furniture, arranged the colours and selected the materials, with a view to achieving an overall harmony. What she appreciates most is the feeling of space, freedom of movement, and the certainty of having chosen a living space tailored for her. She has only one doubt: will it be right even when she starts having children?

4 Inés Rodriguez
architetto, 30 anni
architect, aged 30

L'idea era ben chiara nella sua testa: "fare il progetto di una casa che mi divertisse". A tale scopo ha usato una strategia minimalista: "il minor numero di divisori per una maggiore flessibilità di uso. I volumi aggiunti fungono da contenitori e partecipano alla purezza neutrale dell'ambiente. In contrasto con lo spazio dedicato al lavoro, cercano sensazioni che realizzino un'atmosfera fluida e dilatata dell'ambiente". Una vita provvisoria, mutevole, versatile, in un grande spazio neutro. "Le superfici bianche accrescono l'importanza della luce naturale, che viene filtrata dagli schermi appesi, trasformando in una gradevole luminosità l'aggressività della luce esterna". Un rifugio per una persona passionale, per la quale vita e professione si fondono in un unico progetto, e i progetti, come ben sappiamo, sono sempre in evoluzione.

The idea was quite clear in her mind: "to design a house that would keep me amused". To that end, she adopted a minimalist strategy: "the smallest number of partitions for the greatest possible flexibility of use. The added volumes act as containers and participate in the neutral purity of the interior. In contrast with the working part of the house, they seek sensations which create a fluid and dilated atmosphere in the interior". A provisional, changeable, versatile life in a large neutral space. "The white surfaces heighten the importance of natural light, which is filtered from hanging screens and transforms the aggressive exterior light into a pleasant brightness". A refuge for a passionate person, where life and profession are fused into a single project, and projects, as we well know, are always evolving.

Toni Cordero

Testo di Daniele Regis
Fotografie di Santi Caleca

Scavare nel passato per capire il futuro

Text by Daniele Regis
Photographs by Santi Caleca

Digging up the past in order to comprehend the future

Progetto: Toni Cordero
Collaboratori: Corrado Anselmi e Antonia Pintus
Progetto consolidamenti strutturali e recupero intonaci, affreschi, soffitti lignei: Toni Cordero, Livio Volpi Ghirardini
Progetto termotecnico e igienico sanitario: Nicola Rossi
Progetto calcolo strutture scale: Francesco Corsini
Assistenza al cantiere e coordinamento: Raffaele Saccani

Architect: Toni Cordero
Collaborators: Corrado Anselmi and Antonia Pintus
Scheme for strengthening the structure and rehabilitating the plaster, frescoes and wood ceilings: Toni Cordero and Livio Volpi Ghirardini
HVAC and plumbing system engineer: Nicola Rossi
Staircase structural engineer: Francesco Corsini
Building site assistant and coordinator: Raffaele Saccani

Nella "Civitas vetus", una delle zone più antiche di Mantova, Toni Cordero ha portato a termine un progetto ambizioso: riunire un insieme di corpi di fabbrica riconducibili a momenti cronologicamente differenziati per creare un'unica grande abitazione dove vivere "a cavallo di due mondi". Così, le parti antiche hanno conservato le conformazioni distributive originarie, gli affreschi e i soffitti lignei sono stati recuperati dove possibile – intervallati da intonaci bianchi –, una scala monumentale in lamiera di ferro fa da cerniera tra i corpi antichi e quelli moderni mentre all'arredo viene riservato il ruolo importante di allestire uno scenario domestico suggestivo e onirico.

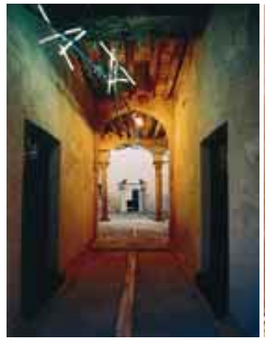
In one of Mantua's oldest neighborhoods, "Civitas vetus", Toni Cordero has completed an ambitious project. He has joined several buildings dating from differing periods to create a single, great dwelling where your life can "straddle two worlds". Thus the ancient parts have retained their original layout, when possible, the frescoes and wood ceilings have been rehabilitated, interspersed with white plaster. A monumental sheet-iron staircase links the old and modern parts. And the furnishings are assigned the significant role of generating suggestive, oneiric domestic spaces.

1

Un'opera dionisiaca, fin de siècle, decadente, nostalgica, contraddittoria, complessa; un gioco virtuoso, spesso un gioco del rovescio, poetico juego del revès, a volte alchemico – materiali poveri tramutati in nobili –, o linguistico - metafore, traslitterazioni, analogie –, che ha quella fragranza che sembra riuscire solo alla storia: un'unità in un intreccio quasi inestricabile, denso, frammentario, sospeso, colto nel suo divenire.
Il tempo stesso è un elemento: dilatato tra l'accettazione della realtà quale si presenta, anche per il restauro, in sfumature, abrasioni, slabbrature, consunzioni temporali irripetibili (intonaci che ritrovano la trasparenza delle calci e le differenze storicamente date in pastelli indicibili), in tocchi leggeri (un soffitto con le macchie di antiche vernici come un dripping di Richard Long), in affettuose sospensioni (il presente come oggetto del ricordo) e la trasfigurazione di una storia sospesa tra memoria locale, sincronizzazione con il proprio tempo artistico e filosofico, e autobiografia (il futuro nello scorrere del tempo, ma anche compresso nel passato).
Così è per le citazioni traslate di alcuni decori di Giulio Romano, riferimento vivo per un Palazzo il cui nucleo più antico, se pure in origine molto ferito, è di impronta rinascimentale. Le geometrie si manifestano in modo sottile, in una ragnatela di elementi, di segni filiformi e vibratili (come i 'metalli' di un Melotti), distesa su porte massicce (ma trattate grezze), intarsiando con esili steli pavimenti di cemento (preziosi come cuoi o seminati, decorati da ciottoli come tracce e fiori primitivi, simboli arcani), tessuta poi in Arabeski su testili in ferro e copriletti in modo quasi invisibile, con la leggerezza di un'opera di Gastini.
Anche la progressiva e ineludibile fascinazione per la Grotta di Isabella d'Este è lavorata in profondità, percepita nella sua essenza come un insieme di microcosmi e proiettata nel nuovo. Permea la piccola corte giardino, formata in una semplice onda continua di bosso tagliata in diagonale da una pietra bianca, come frammento di un disegno antico di giardino italiano con i rettilinei sentieri di caccia, ingrandito, visto con un'ottica a campo lungo: un anelito di infinito, una siepe leopardiana per una piccola corte pensata per essere goduta nella visione e oltre; fino alle deliziose sale da bagno con le grotte in un forte bugnato in miniatura, "ready made" delle ceramiche di Castellamonte per le stufe nei colori terracotta e blu Cina, bordate da una pietra nera corrugata in forte spessore, tra i flutti dei brillanti mosaici come onde, trattati come tessuti in una piega che viene dall'Oriente.
Queste Memorie sono tenute in tensione, in relazione, non solo attraverso un ribaltamento della freccia temporale, tra leggere sospensioni come silenzi comunicativi (specie nei bianchi, nei grigi vibratili, nelle calci in tinta locale), o nell'ambiguità giocosa delle dislocazioni temporali e materiali (per esempio nei pavimenti in legno industriale trattati come parquet laccati e intarsiati), ma anche da enigmatici modelli d'origine (le gerarchie anche decorative tra gli spazi di memoria e di rappresentanza e quell'intimità domestica, o la scelta della complessità come soluzione vitale e comunicativa, tema più arduo del minimalismo). Il mestiere duttile e sicuro ma sempre sperimentale e la materia lavorata quasi in modo ossessivo, anche se da questa continua levigazione nasce una certa leggerezza, costituiscono un altro strato di legante. Tutto è reso più intricato dall'oscillazione tra la perdita di sé e il rifugio nelle profondità del proprio mondo interiore.
L'autobiografia cresce con evidenza nello spazio della scala (che coglie come occasione la rovina di un intero piano). La scala in configurazione monumentale è invenzione e grande tema cinquecentesco, ma qui appare come un animale squartato, spolpato, che vola. Uno scheletro in ossi iliaci, vertebre, in cosciali, sospeso da cordoni, sottili fibre, nervi spinali: midollo torinese, inno a Mollino come cerniera tra spirito barocco e autobiografia. La scala tocca, macchia con la leggerezza di una scrittura giapponese, uno spazio onirico, criptico, lunare, chiuso da un alto soffitto decorato dai calchi delle stelle in negativo, bianche e quindi notturne, del Palazzo Carignano di Guarino Guarini.
Ancora Torino per Mantova, ma lo scavo continua nell'elegia di Castelvecchio di Carlo Scarpa, amatissimo nel periodo corderiano prima dell'abbandono del Nodo, ritrovato come riferimento sicuro, di mestire, per i garbatissimi e nobili interventi nell'atrio porticato e nel passaggio, su piani sfalsati, alla piccola corte giardino. Ma è uno scambio continuo con il proprio tempo artistico: la corte porticata con il "pavimento di sassi tondi piccioli murati per coltello" che Giulio Romano "riprendeva illusionisticamente sulle mura che vanno diritto dipinte de medesimi sassi" (Vasari) qui sprofonda in una spirale sottile tra muffe verdine, labirinto estense, ma anche spirale Merziana, che sembra nutrire anche le istallazioni luminose, vere strutture spaziali. Scambio andata e ritorno con il proprio tempo filosofico che si fa rischiosamente materia: la Piega di Leibniz in Deleuze (nei paraventi scudi in tessuto, che nascondono con garbo le intrusioni spaziali di un disegno schizofrenico dei servizi nel corpo risalente agli anni Cinquanta, un'immagine morbida e guerriera, o nelle molure giganti rivestite in tessuto per le porte in legno massiccio), oppure le Onde (onde di verde all'infinito nella piccola corte giardino, onde nelle pareti mosaico) e le Corde (mirabile il cordone della maniglia), e la fascinazione per ciò che vacilla fino a una percezione intesa della bellezza di un terremoto di Michel Serres, le Decostruzioni (le pareti cortina staccate dal muro in velluti che sembrano metalli per le collezioni di quadri) di Derrida...
Ne scaturisce una concentrazione potente, volteggiante, una ricercata meraviglia, a volte teatrale, un po' museo di scienze naturali e cantiere, galleria e gabinetto scientifico, tra bizzarie anche guerriere-scudi e picche, torri e garitte, che non elide, anzi concilia una "Misura umana", calda, confortevole, consolatoria, comunicativa; come una tumultuosa vita passata vista senza fretta, lentamente, una via nuova del prender cura del nostro essere in pace, persuasiva e forse estrema soluzione di sensibilità in questo complicato fine secolo.

1 Veduta interna della corte con pavimentazione di ciottoli di fiume che formano un disegno a spirale.
2 Vista dall'ingresso verso il portico, la corte e il portale a timpano spezzato. Lampada strutturale su disegno.
3 Il portale a timpano spezzato. Per ristabilire la vista completa del portale con la base delle colonne sono state reintrodotte le quote altimetriche originarie con la creazione di lastre-gradino.
4 Controcampo con vista verso il portone di ingresso.

***1** The internal courtyard paved in river cobblestones that form a spiral pattern.*
***2** Looking from the entrance towards the portico, the courtyard and the split tympanum portal.*
***3** The split tympanum portal. In order to reestablish the overall vision of the portal with the base of the columns the original levels were restored by creating slab-steps.*
***4** Looking towards the entrance door.*

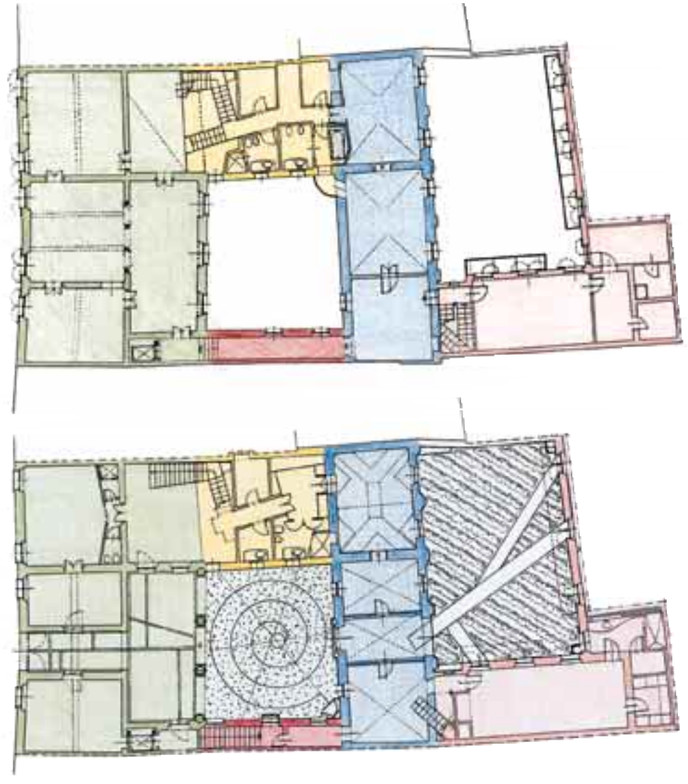


2

3

4

***Dionysiac, fin de siècle,** decadent, nostalgic, contradictory, complex work; a virtuosic play, often a play of reverses, a poetic juego del revès, at times with poor alchemical materials turned noble, or linguistic metaphors and transliterations, analogies with a fragrance that only history seems capable of emanating: the unity of a quasi-inextricable, dense, fragmentary plot suspended and cultivated in its evolution.*
Time itself is an element: dilated between acceptance of reality as it presents itself, even for restoration, in nuances and abrasions, chipped edges and unrepeatable temporal consumption (plasters that rediscover the transparency of whitewashes and the differences stated historically in indescribable pastels), light touches (a ceiling with the stains of ancient paint like a dripping by Richard Long), in affectionate suspensions (the present as an object of memory) and the transfiguration of a history poised between local memory, synchronised with its artistic and philosophical time, and autobiography (the future in the flowing of time, but also compressed into the past).
So is it for the transferred quotations from some of Giulio Romano's decorations, a living reference for a Palazzo the oldest core of which, albeit originally badly wounded, bears an imprint of the Renaissance. The geometries make themselves subtly felt, in a web of threadlike and vibrant signs (like the "metals" of a Melotti), laid on massive doors (but treated raw), with slender stems inlaid in cement (as precious as leathers or sown, decorated by pebbles like traces of primitive flowers and arcane symbols), then woven in arabesques on iron textiles and bedcovers almost invisibly, with the lightness of a work by Gastini.
The progressive and inescapable fascination of Isabella d'Este's Grotto is worked in depth, perceived in its essence as a set of microcosms and projected into the new. It permeates the small garden court, formed in a simple continuous wave of box cut diagonally by white stone, like the fragment of an ancient drawing of an Italian garden with rectilinear hunting paths, enlarged, seen through the eyes of a long shot in a yearning for infinity, a Leopardian hedge for a small courtyard thought of to be enjoyed in sight and beyond; to the delicious bathrooms with grottoes in strong miniature ashlar, ready-made Castellamonte ceramics for stoves in shades of terracotta and China blue, edged by very thick corrugated black stone, between the waves of bright mosaics treated as fabrics in a fold from the East. These Memories are held in tension, in relation, not only through a reversing of the time's arrow, between light suspensions as communicative silences (especially in the whites and vibrant greys and in the local shades of lime), or in the jocund ambiguity of scattered times and materials (for example in the industrial wood floorings treated as lacquered and inlaid parquets), but also as enigmatic original models (the hierarchies that are also decorative, between the spaces of memory and representation and that of domestic intimacy, or the choice of complexity as a vital and communicative solution, a theme more arduous than minimalism). The ductile



I corpi di fabbrica come si presentano oggi denunciano interventi cronologici diversi, identificabili da caratteri strutturali e morfologici che li contraddistinguono, che hanno prodotto delle complicazioni distributive rispetto agli schemi tradizionali tali da alterare la lettura precisa degli ambienti originali o addirittura da impedirne il riconoscimento. Questo stato di fatto ha evocato e suggerito il processo stesso di recupero almeno per quanto concerne la nuova definizione distributiva e la collocazione delle nuove scale che, proprio perché non esistenti né tantomeno riconducibili a una precisa collocazione, hanno concesso possibilità progettuali in ambiti decisamente più disinvolti. L'insieme dei corpi di fabbrica si delinea con precise valenze storiche. Il corpo di facciata su strada (verde) è riferibile al '500, quello nel cortile (blu) tra la fine del '500 e il primo '600, il passetto di collegamento tra i due (rosso) alla prima metà del '700. Il corpo colorato in giallo è riconducibile circa al 1830 ed è totalmente privo di qualsiasi interesse storico. Quello colorato in rosa a forma di L, che conclude il secondo cortile, si può ricondurre a un edificio a ballatoio dell'inizio del '900. Il prospetto sulla via denuncia, sotto il vecchio intonaco, tracce di aperture a quote diverse rispetto alla situazione attuale, così da ipotizzare che l'ingresso originario non fosse coincidente con quello attuale. Probabilmente l'edificio continuava lungo quasi tutta la strada, definendo una sua connotazione più che di edificio a corte, di edificio di collegamento tra i corpi di fabbrica gonzagheschi e il Teatro delle Commedie.

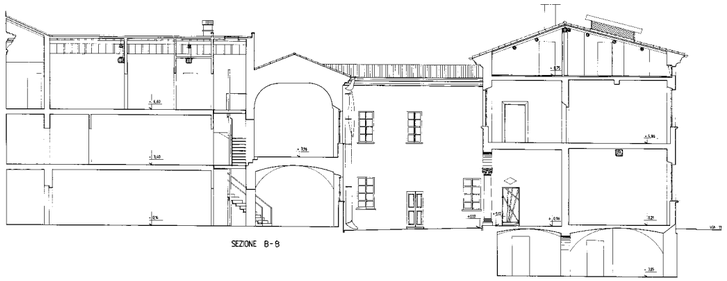
Today's units exhibit modifications performed at various times, which are recognizable by their characteristic structures and morphology. These have complicated the layout, deviating from the traditional configurations so much so that a precise reading of the initial environments is altered or even impossible. This situation evoked and prompted the rehabilitation process itself, at least as concerns the new circulation layout and the placing of the new stairs. Since they did not exist previously and did not have a definite location, the architect could definitely treat them more freely. The structures were erected at very different times. The one overlooking the street (green) is from the sixteenth century; the one in the courtyard (blue) dates from the late sixteenth or early seventeenth century; the connecting element (red) was erected in the first half of the eighteenth century. The yellow unit was built aro und 1830 and is historically of no interest whatsoever. The pink L-shaped structure ending the second courtyard originates from an early twentieth-century gallery-access building. Concealed under the old plaster, the street facade shows traces of openings at heights that differ from the current state; probably the original entrance was in another place. It is probable that the building ran nearly the whole length of the street; so, instead of being a courtyard typology, it possibly linked the Gonzagas' structure and the Comedy Theater.

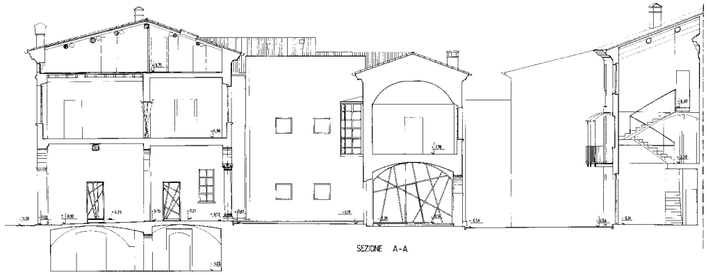
1

2

1 Veduta del portico di ingresso. In primo piano, particolare delle porte esterne in ferro con inserti di vetro e strisce di ferro inchiodato.
2 Controcampo della parete di tamponamento vista dall'esterno del passaggio tra i due cortili. Il disegno di tutte le porte esterne in ferro è stato ripreso dal disegno di un pavimento di Giulio Romano a Palazzo Tè.
3 Veduta dallo studio verso il passaggio tra i due cortili. Il tamponamento di chiusura è stato risolto con una parete leggera, a sandwich, di assette di legno massello e ferro, con inserti di vetro.
4 Sezioni A-A e B-B dei corpi di fabbrica di via Teatro Vecchio.

1 The entrance portico. In the foreground is a detail of the external iron doors with glass inserts and iron blades nailed on.
2 The infil wall viewed from outside the passageway between the two courtyards. The design of all the iron exterior doors was inspired by one of Giulio Romano's floor designs in the Palazzo Tè.
3 View from the study towards the passageway between the two courtyards. The infil is merely a light wall; this sandwich of solid wood boards and iron, with glass inserts.
4 Sections A-A and B-B through the structures on Via Teatro Vecchio.





3

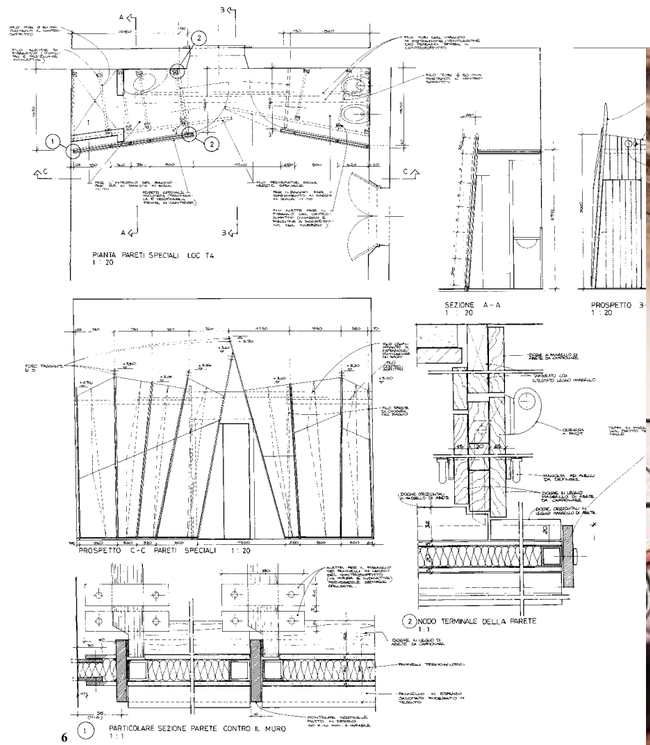
4

and sure but always experimental craft, and the material processed in an almost obsessive way, even if from this continuous polishing comes a certain lightness, constitute a further layer of alloy. All is rendered more intricate by an oscillation between loss of self, and refuge sought in the depths of an inner world.
The autobiography grows conspicuously in the stair space (seizing the opportunity afforded by the ruin of a whole floor). The staircase in a monumental configuration is a 16th-century invention and grand theme, but here it appears as a quartered, fleshless animal in flight. A skeleton in iliac bones, vertebrae and thigh-pieces, hung from ropes and thin fibres, spinal nerves: a Turinese marrow, a hymn to Mollino as a hinge between the baroque spirit and autobiography. The staircase touches and marks with the lightness of a Japanese script, an oneiric, cryptic, lunar space closed by a tall ceiling decorated by copies of stars in the negative, white and hence nocturnal, from Guarino Guarini's Palazzo Carignano. Again Turin for Mantua, but the excavation continues in the elegy of Castelvecchio by Carlo Scarpa, much-beloved in the Corderian period prior to his abandonment of the Nodo, and re-found as a reliable professional reference, for the exquisitely noble works done to the porticoed atrium and in the passage, on staggered planes, to the small garden court.
But it is a continual exchange with its own artistic time: the porticoed courtyard and its "paving of little round stones murati per coltello*" which Giulio Romano "took up illusionistically on the walls that are* diritto dipinte de medesimi sassi*" (Vasari) here sinks into a subtle spiral between greenish mould, an Estian maze, but also a Merzian spiral, which seems also to nurture the luminous installations, true spatial structures. A two-way exchange with a philosophical time at risk of becoming matter: Leibniz's Fold in Deleuze (in the cloth shield-screens, politely concealing the spatial intrusions of a schizophrenic design of services in the body dating back to the 1950s, a soft and warlike image, or in the giant grindings clad in fabric for the solid wood doors), or the Waves (waves of green stretching to infinity in the small garden courtyard, waves in the mosaic walls) and the Ropes (the handle rope being an admirable one), and the fascination with things vacillating as far as a perception understood in the beauty of an earthquake by Michel Serres, the Deconstructions (curtain walls detached from the wall in velvets that look like metals for the collections of paintings) by Derrida…*
From it springs a potent, meandering concentration, a refined, at times theatrical, a bit like a museum of natural science and a building-site, gallery and scientific laboratory, between even a warrior-shield bizarreness and pikes, towers and garrets, which does not elide but rather reconciles a human, warm, comfortable, consolatory, communicative Measure; like a tumultuous past life spent unhurriedly, slowly, a new way of looking after our peacefulness, persuasive and perhaps extreme, an option for sensitivity at this complicated end of the century.

5

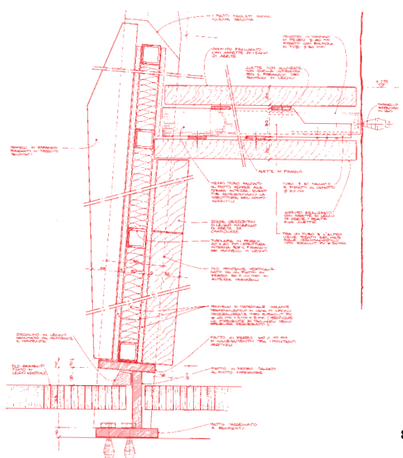
5 Veduta da un salotto verso la camera da letto al piano terreno. Particolare della fascia perimetrale in cemento che contiene la dorsale elettrica, con applicato un elemento contenitore di prese elettriche e dell'interruttore d'accensione.
6 Prospetti tecnici delle pareti speciali della camera.
7 Veduta di una camera da letto al piano terreno. Il paravento foderato in tessuto nasconde il bagno. Intervento strutturale di consolidamento al travone principale in ferro.
8 Particolare del bagno dietro al paravento con mensole per l'esposizione di reperti antichi.
9 Particolare dell'intervento strutturale di consolidamento al travone principale in ferro.

5 Looking from a living room towards the ground floor bedroom. Detail of the concrete perimeter strip housing the wiring; a socket holder and switch holder are attached.
6 Elevation of the special bedroom walls on the first floor.
7 A ground floor bedroom. The fabric covered screen hides the bathroom. The main iron beam was reinforced.
8 Detail of bathroom behind the screen, with shelves for displaying ancient artifacts.
9 Detail of iron beam reinforcement.



6

7



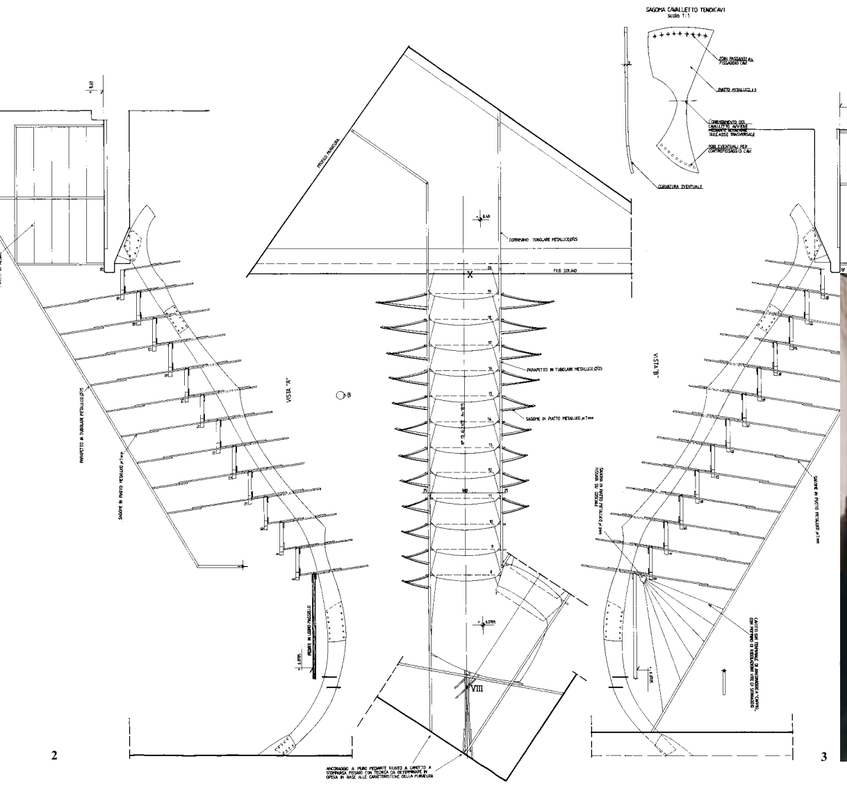
8

9

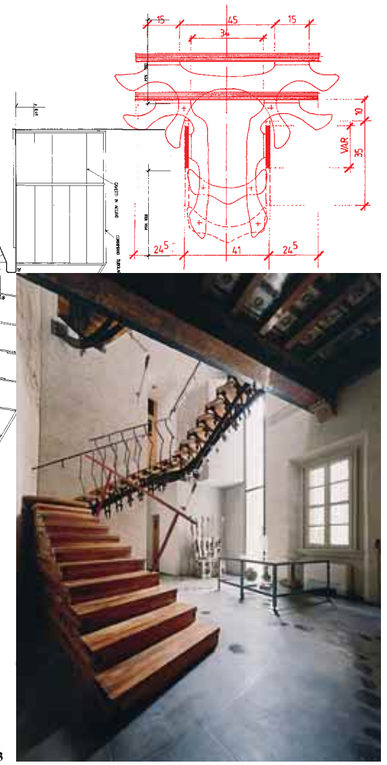
1

1 Veduta dell'arrivo scala al piano primo. Pavimento in cemento lisciato grigio con innesti di lame in ferro e ciottoli di fiume tagliati. Sul pavimento la fascia in cemento lisciato nero, contenente le dorsali elettriche. Tavoli «Caprimulgo» con piani improbabili in lamiera di ferro e smalto. Disegno Toni Cordero per Sawaya & Moroni.
2 Pianta, prospetti e dettagli del blocco scala principale.
3 Veduta dell'ingresso a piano terra. Il primo corpo della scala ruota su un asse-cerniera da cui parte il secondo corpo eseguito con componenti separati e aggregati di lamiere di ferro tagliate a laser. Poltrona-trono in papier mâché di Dalisi.
A destra: arrivo della scala al primo piano con la partenza verso il secondo. Sulla sinistra, lampada a stelo del sistema integrato.

***1** The stairs join the first floor. The polished gray floor has iron blade inserts and cut river cobblestones. The polished black concrete strip on the floor accommodates the wiring, with one switch unit attached. Set of «Caprimulgo» tables with unlikely enamel and sheet iron tops. Designed by Toni Cordero for Sawaya & Moroni,*
***2** Plan, elevation and details of main staircase.*
***3** Ground floor entrance. The first staircase rotates around the same axis as the second; it is made from separate, joined components of laser-cut sheet iron. In the background is Riccardo Dalisi's papier mâché thronelike armchair.*
Right: the stairs meet the first floor and depart for the second. On the left is a floor lamp belonging to the unified system.



2

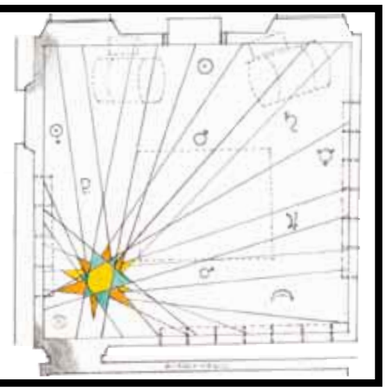


3

2

Particolare del disegno di pavimentazione con inserti di cemento lisciati di coloriture differenti. Dalla composizione della stella partono tutti i raggi in lama di ferro che definiscono il disegno generale e i vari giunti di dilatazione. I corpi di fabbrica non erano dotati di pavimentazioni recuperabili e inoltre i vari solai necessitavano di consolidamenti strutturali. Accanto a questo tipo di pavimentazione, Cordero ne ha applicata una seconda realizzata con listelli di legno abbinati, mutando il sapore industriale di questo tipo di materiale con una metodologia di applicazione che ruota lungo assi trasversali in legno, anch'essi giunti di dilatazione, generando disegni preziosi e di atmosfera.

Detail of the flooring motif, with inserts of polished concrete in different colors. All the iron-blade rays defining the overall pattern and the various expansion joints begin at the star shape.
The flooring of the buildings could not be salvaged; also, the various floors had to be strengthened. Besides this flooring, Cordero uses another type with matched wood boards; its industrial flavor was modified by the application method. It rotates around transverse wood boards which are expansion joints too, engendering fine devices and atmospheres.



1

1 Veduta dell'intervento strutturale tra i due saloni al primo piano, con il contorno in bianco intenso. In primo piano, sistema componibile di poltrone «Numeri», disegnato da Toni Cordero per Sawaya & Moroni. Lampada in carta di riso di Isamu Noguchi per Akari.
2 Vista della cucina con blocco centrale in lastre di marmo. Pavimento in gres Sala, banconi con quinte e piani in marmo con inseriti gli elettrodomestici semindustriali in acciaio. Cappa e struttura a soffitto contenente piani e porta illuminazione fluorescente a disegno.
3 Uno dei due saloni al primo piano collegati tra loro da un intervento strutturale con aste in ferro pieno, posizionate irregolarmente.

1 The structural work between the two first floor living rooms, with the bright white border. In the foreground is the modular «Numeri» armchair system, designed by Toni Cordero for Sawaya & Moroni. The rice-paper lamp was designed by Isamu Noguchi for Akari.
2 The kitchen with the central unit in marble slabs. The flooring is of Sala gres, the counters have backs and tops in marble, with built-in semi-industrial steel appliances. The exhaust hood and ceiling unit containing shelves and fluorescent lamps are one-off.
3 One of the two first level living rooms; they are tied by structural modifications employing solid iron bars positioned irregularly.

2

3

4

5

4 Veduta da una camera da letto del primo piano verso quella attigua. A sinistra, libreria che nasconde una porta di accesso al bagno attiguo attraverso il bow-window sulla corte.
5 Camera da letto con paravento inclinato rivestito in tessuto che nasconde l'estensione del bagno attiguo. Poltrona disegnata da Jacobsen per Friz Hansen.
A destra: salotto – biblioteca al primo piano. Al centro la grande composizione di nove tavoli ricoperti con tovagliette in tessuti antichi differenti tra di loro. Pavimento in cemento a disegno con inserti in metallo. La libreria è illuminata da una serie di lampade a stelo che partono dalla dorsale elettrica perimetrale, e su ogni stelo sono posizionati vari contenitori. All'estremità, cartigli di luce in policarbonato.

4 Looking from a first floor bedroom towards the adjacent one. On the left the bookcase conceals the door to the adjacent bathroom.
5 Bedroom with tilted fabric-covered screen hiding the extension of the adjoining bathroom. The armchair by Jacobsen is manufactured by Friz Hansen.
Right: first level living room and library. In the center is the large assembly of nine tables covered in table cloths made from different old fabrics. The concrete floor boasts a one-off motif with metal inserts. The bookcase is illuminated by a series of floor lamps attached to the perimeter wiring strip; various storage units are placed on each stem. The tips are polycarbonate scroll lamps.

Testo di Harald Hullmann
Fotografie di André Mailänder

Microcosmi per una notte

Progetto: Christina Kaufmann, concept e realizzazione; Ralf Eiling, concept e parte della realizzazione; Christof Bühler, parte della realizzazione; Harald Hullmann, supervisione

Text by Harald Hullmann
Photographs by André Mailänder

Microcosms for a night

Project: Christina Kaufmann, concept and realization; Ralf Eiling, concept and part of the realization; Christof Bühler, part of the realization; Harald Hullmann, supervision

Nove camere per nove modi differenti di vivere la stanza d'albergo. Per dare emozioni sempre nuove e risvegliare, o reinventare, immagini associate ai bisogni e alle aspettative di ognuno. Il progetto di trasformazione dell'Hotel Bard a Theley, in Germania, curato da un gruppo di studenti della Hochschule der Bildenden Künste Saar di Saarbrücken, ha portato alla creazione di nove ambienti sviluppati attorno a un tema e connotati per la scelta di materiali, colori e stile.

Nine rooms for nine different ways of staying in a hotel. To offer a constant variety of emotions and to reawaken, or re-invent, images associated with everybody's needs and expectations. The project for the transformation of the Hotel Bard at Theley, Germany, by a group of students from the Hochschule der Bildenden Künst Saar of Saarbrücken, led to the creation of nine different interiors developed around a theme and connoted by their choice of materials, colours and style.

In genere associo le camere d'albergo in cui ho soggiornato nei viaggi di lavoro a molte cose: essere ospiti, cercare tranquillità, riempire e vuotare armadi, la Bibbia nel cassetto del comodino, le informazioni ecologiche ("Mettere salviette e asciugamani sul pavimento... "), chiamare casa e accendere la televisione, e sempre gli stessi arredi standard. L'albergo è un luogo dove passare la notte: tutto è perfetto, pulito, igienico, sterile. Non sembra di essere a casa per una notte?
Hotel Prinz Anton, Hotel Oriental, Ambassador Hotel, Hotel Bellevue, Bretienbacher Hof: sono soltanto alcuni nomi che richiamano la cultura dei grandi alberghi, come viene raccontata nei film e nei romanzi; nomi di alberghi che sembrano derivare da corti principesche, e in alcuni dei quali le decorazioni cercano di imitare i fasti del XIX secolo. Pensando a questi nomi vengono in mente immagini di balli sfarzosi, di personaggi illustri che ci sfiorano, di passatoie rosse sul marciapiede o di tavolate festose con camerieri in livrea.
E invece come è andata a finire? Le ultime tracce di questo lusso si ritrovano nei divani di pelle nera del foyer, mentre sempre più spesso nessuna anima caritatevole prende in consegna il nostro bagaglio che siamo ormai abituati a portare da soli in camera, e il piano bar è diventato un frigobar corredato di taccuino per segnare le consumazioni. Le sale da ballo sono diventate sale per congressi e seminari e si balla ormai solo nelle discoteche annesse. E mentre si fa colazione si paga il servizio allo stesso cameriere.
"Si potrebbero dire molte cose contro i grand hôtel, ma va loro riconosciuto il merito di aver generato un proprio microcosmo, un particolare tipo di luogo pubblico. Come la chiesa e la corte principesca, così anche il grand hôtel era un'invenzione originale dello spirito del tempo, perfettamente adatta a una funzione di catalizzatore sociale. Il business hôtel e quello turistico di massa, che ne sono gli epigoni, non hanno lasciato invece fino a oggi alcuna impronta individuale. Il più delle volte questi tipi di alberghi di massa sono solamente copie a buon mercato dei grand hôtel d'élite. E ancora di più nei castelli-hôtel tutti uguali la simulazione ha un ruolo fondamentale, anche se si tratta in molti casi di simulazione di una simulazione" (Volker Albus, Klaus Kemp).
Da viaggiatore, quando mi trovo in albergo desidero un certo distacco, anche se sono contento quando chi sta alla reception si ricorda di avermi già avuto come ospite. In albergo non voglio allontanarmi dalla mia vita quotidiana. Tuttavia sono sempre in attesa di ritrovare qualche segno dei grand hôtel di una volta, e quando viaggio sto bene attento cercando di scoprire se le sorprese positive non vanno oltre la buona tavola e il cioccolatino sopra la federa del cuscino.
Nel libro *Lieber Gast*, Klaus Kemp si chiede: "Non dobbiamo forse semplicemente ridefinire l'albergo, reinventarlo?". Sono d'accordo con lui – come viaggiatore e come designer – e rispondo alla sua domanda attraverso le immagini, perché campo d'azione del design "sono comunque la metafora e l'immaginazione. Il design diventa efficace quando risveglia o reinventa le immagini associate ai bisogni e alle aspettati-

Amour Fou

per vivere una storia romantica a tutte le età
for experiencing a romantic love affair at any age

Camera doppia. Il pavimento è grigio chiaro, con laminati a imitazione dell'acero; sono state scelte tinte delicate, crema e colori pastello per gli arredi - un piccolo sofà, un tavolino e una sedia. La grande testata capitonnée del letto dà una forte connotazione all'intera camera.

Double room. The floor is pale grey, with mock maple laminates. Delicate shades have been chosen, with cream and pastel colours for the furniture – a small sofa, coffee table and a chair. The large padded headboard sets the tone of the whole room.

Virtuell

dove la parete consente di affacciarsi su altri mondi
where the wall is a way of watching other worlds

Camera singola. Il pavimento è grigio mentre gli elementi d'arredo sono in laminato argento. Due lampade (a stelo e da comodino) proiettano sulle pareti della stanza immagini del mondo esterno che vengono cambiate in continuazione e fanno apparire lo spazio sempre diverso.

Single room. The floor is grey and the furniture in silver laminate. Two lamps (floor and bedside) project constantly changing images of the outside world onto the walls of the room, so that the space seems different all the time.

Galeria

dove gli artisti espongono le loro opere anche per venderle
where artists can exhibit and even sell their works

Camera doppia. Il pavimento è turchese e gli elementi d'arredo in laminato rosso aranciato. In cinque cornici intercambiabili vengono presentati disegni e opere grafiche di giovani artisti dell'Accademia di Belle Arti della Saar, che possono essere acquistati dagli ospiti dell'hotel.

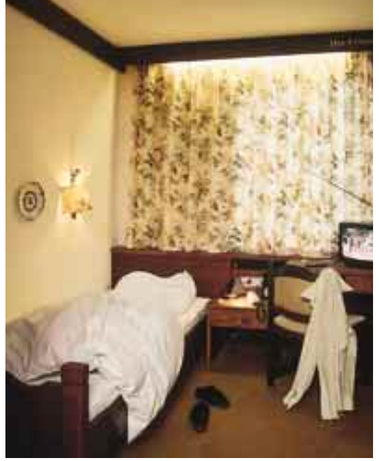
Double room. The floor is turquoise and the laminate furniture orange-red. Presented in five interchangeable frames are drawings and other graphic works by young artists of the Saar Fine Arts Academy. The works can be purchased by hotel guests.

Anno 1978

la tipica camera originale dell'Hotel Bard
the typical original Hotel Bard room

Camera singola. A pavimento moquette verde; gli arredi sono in legno di quercia trattato. Un omaggio e al tempo stesso una testimonianza degli allestimenti originari.

Single room. On the floor a green fitted carpet. The furniture is in treated oakwood. A homage and witness to the original decor.



ve". E chi viaggia diventa sempre un collezionista di tali immagini.
Su queste considerazioni si è basato il progetto di trasformazione dell'hotel Bard. Non si è cercata ispirazione negli incantesimi dei revival storici, ma sono stati scelti ed evocati alcuni scenari della vita di tutti i giorni; con un piccolissimo trucco sono stati trasformati e dunque anche rafforzati. Tutto ciò che si vede qui fa parte della vostra vita quotidiana. Non si troverà nulla di fuori dal comune, ma la particolare attenzione che caratterizza tutti i viaggiatori consentirà di cogliere una serie di dettagli stilistici e scegliere, tra le varie camere, lo spazio che corrisponde all'umore del momento. Ogni camera dell'Hotel Bard è diversa ma i clienti che non conoscono bene l'albergo naturalmente non lo sanno: gli ospiti di 'Flora' penseranno che tutte le stanze traboccano di fiori mentre quelli di 'Ex Libris' saranno curiosi di sapere quali libri ci sono da leggere nelle altre camere, e così via . Il personale della reception decide – magari insieme agli ospiti stessi – quale stanza è a loro più adatta. A ogni visita si potranno sperimentare scenari che ancora non si conoscono, e a partire dalla decima visita avere una visione completa e richiedere la stanza che più corrisponde al proprio stato d'animo del momento. Il cliente vorrà sempre avere una possibilità di scelta, sperimentare di volta in volta nuove emozioni... e può essere sicuro che l'Hotel Bard gliene offrirà, non solo all'interno della sua camera.

I tend to associate with *many things the hotel bedrooms that I have stayed in on my business trips: with being a guest and looking for a bit of peace and quiet, with filling and emptying cupboards; the Bible in the bedside drawer, the ecological requests ("Please leave used towels on the bathroom floor… "), phoning home and turning on the TV and always the same old standard furniture. The hotel is a place where people can stay for the night: all is perfect, clean, hygienic, sterile. So does it really feel like home?*
A few names, like Hotel Prinz Anton, Hotel Oriental, Ambassador Hotel, Hotel Bellevue, or Bretienbacher Hof, are enough to conjure up the culture of grand hotels depicted in films and novels. They sound as if they were descended from princely courts, and in some of these establishments the decor attempts to bring back the pomp of the nineteenth century. Such names remind one of sumptuous balls and of almost touchable, illustrious personages, of red carpets reaching down to the street pavement, or big festive tables and waiters in livery.
Whatever became of it all? Its last vestiges of luxury can still be found in the black leather sofas of hotel lobbies, but there is seldom a charitable soul to collect our luggage more and more often and carry it up to our rooms, we do that ourselves; the piano bar is a frigobar by now, complete with notebook to register any items of food or drink you may be tempted to consume. The ballrooms have become congress halls and

Office

per lavorare tutto il giorno
for working all day long

Camera singola. Il pavimento è grigio e i laminati color beige rosato. Pensata per il businessman, questa camera è attrezzata con fax, scrivania, sedia per ufficio, calendario e tutto quanto serve a facilitare e rendere più piacevole il lavoro serale.

Single room. The floor is grey and the laminates are in a pinkish beige. Designed for the businessman, this room is equipped with fax, desk, office chair, calendar and whatever else may be required to make evening work more pleasant.

seminars, and the only dancing is at the annexed discotheque. Then in the morning at breakfast, you pay your service charge to the waiter.
"A lot of things could be said against grand hôtels, but they should be given credit for having generated a microcosm, their own peculiar brand of public place. Like the church and the princely court, the grand hôtel, too, was an original invention of Zeitgeist, perfectly suited to its function as a social catalyst. Its epigones, the business and the package-tour hotels, have not however so far made any individual mark. Most consumer hotels of this sort are only cheap reproductions of the élite grand style. The castle-hotels moreover, are even worse and all alike, with simulation playing a key role, even if in many cases they are a simulation of a simulation" (Volker Albus, Klaus Kemp). As a traveller myself, when I stay at a hotel I like to feel some degree of detachment, even if I am pleased if someone at the reception desk remembers having booked me in before. In a hotel I don't really want to change my daily life, though I am always on the look-out for hints of bygone grandeur; and on my travels I try to discover whether the nice surprises go beyond the good food in the dining room or the chocolate with compliments placed on your pillow case.
In his book Lieber Gast, *Klaus Kemp asks: "Shouldn't we perhaps simply redefine and re-invent the hotel?". And I agree with him, as a traveller and designer. My answer is yes, by means of images: because design's field of action "is in any case a field of metaphor and imagination. Design becomes effective when it re-awakens or reinvents images associated with needs and expectations". And travellers always end up as collectors of these images.*
Upon considerations like these is based the design for the transformation of the Hotel Bard. Inspiration was not sought in the magic spells of historical revival. Instead, a number of scenes from everyday life were chosen and evoked; and with a few small tricks, transformed and reinforced. Everything that can be seen here is part of your daily lives. There may not be anything conspicuously special about it, but the ever-attentive traveller will have noted the details; and from the variety of rooms to choose from, guests can pick the one that meets their mood of the moment. Every room at the Hotel Bard is different but the occasional guest doesn't know. People choosing 'Flora' will think that all the rooms are full of flowers, while those choosing 'Ex Libris' would like to know what books can be read in the other rooms. The reception staff decide – maybe with the guests themselves – which room suits them best. Whenever they come back they will want to try out the new scenes until, after their tenth visit or so they will be asking for the room that corresponds most closely to their frame of mind. Guests will always want to choose and to expect fresh surprises, and they can be sure the Hotel Bard has plenty in store for them – not only in their room.

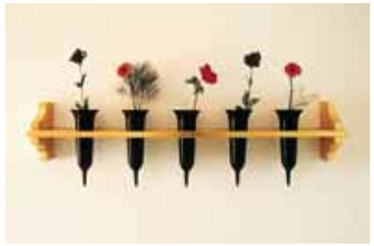
Flora

per provare il piacere di avere dei fiori accanto al letto

for experiencing the pleasure of flowers near one's bed

Camera singola. Colori soft per gli amanti dei fiori: pareti rosa, pavimento verde e laminati a imitazione del marmo. Su una mensola a parete laminata oro sono disposti quattro vasi che contengono fiori sempre freschi. Tre dipinti a olio con soggetto floreale rafforzano l'impressione di leggerezza e freschezza della camera.

Single room. With soft colours for flower-friends; pink walls, green floor and mock marble laminates. Arranged on a gold laminate wall bracket are four vases always filled with fresh flowers. Three oil paintings of floral subjects enhance the room's impression of lightness and freshness.



Le Petit Prince

14 metri quadrati di romanticismo con vista sul firmamento

14 square metres of romanticism with a view of the firmament

Camera doppia. Atmosfera fiabesca ispirata al protagonista del libro di Saint-Exupéry. Parete, pavimento e letto sono azzurri, mentre le altre superfici sono in compensato non trattato. Non ci sono finestre in questa camera: solo un piccolo lucernario e la dominante azzurra a ricordare il mondo esterno. Un'impressione che viene rafforzata dal firmamento fluorescente riprodotto sul soffitto. *Il Piccolo Principe*, tradotto in varie lingue, è naturalmente a disposizione degli amanti della buona lettura.

Double room. The atmosphere of a fable, inspired by the hero of Saint-Exupéry's tale. The walls, floor and bed are pale blue, whilst the other surfaces are in untreated plywood. There are no windows in this room: only a small skylight and the dominant blue to recall the outside world. An impression reinforced by the fluorescent heavens reproduced on the ceiling.* The Little Prince, *translated into numerous languages, is of course available to guests fond of good reading.

Ex Libris

dove avere tra le mani finalmente un "buon libro"
where the guest can settle down to reading a "good book"

Camera singola. Ha pavimento in sisal color curry e arredi in laminato a imitazione del palissandro del Brasile. Sui ripiani di una libreria a parete («Bookworm» di Ron Arad) è collocata una selezione di libri da leggere o anche solo da sfogliare. Vengono proposti anche testi dello scrittore e poeta locale Johannes Kühn. Una comoda poltrona invita a leggere o ascoltare le sue opere incise su audiocassetta.

Single room. It has a curry-coloured sisal floor and furniture in mock-Brazilian rosewood laminate. A selection of books is provided on the shelves of a wall-bookcase («Bookworm» by Ron Arad) for reading or browsing. It also includes works by the local writer and poet Johannes Kühn. A comfortable armchair is provided for reading or listening to his works on cassettes.

St. Wendalin

per riflettere su sé stessi e sul mondo
for reflection on oneself and the world

Camera singola. Sceglie colori chiari, neutri: il pavimento è in sisal naturale mentre le altre superfici sono in compensato non trattato. Deve il suo nome a St. Wendalin, un santo vissuto probabilmente nei dintorni di St. Wendel, il cui culto viene celebrato tutti gli anni con una processione. Pensata per favorire la meditazione e il raccoglimento spirituale degli ospiti, ha una sorta di altare con uno scomparto che ospita i libri sacri delle cinque principali religioni del mondo.

Single room. Pale, neutral colours have been chosen. The floor is in natural sisal, the other surfaces are in untreated plywood. It owes its name to St Wendalin, a saint who lived probably in the neighbourhood of St Wendel, whose cult is celebrated every year with a procession. Designed to encourage meditation and spiritual absorption, it has a sort of altar with a compartment containing holy books from the five principal religions of the world.

Achille Castiglioni, Gianfranco Cavaglià, Italo Lupi

Un grande libro aperto *A big open book*

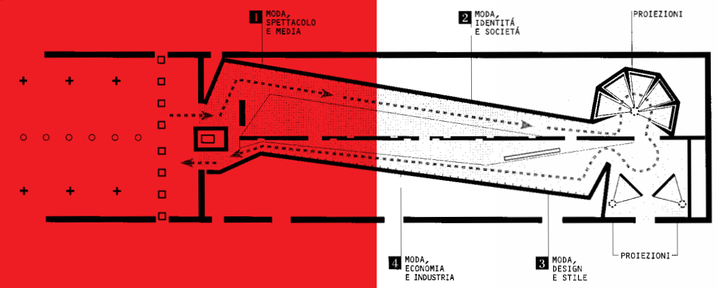
Allestimento: Achille Castiglioni, Gianfranco Cavaglià, Italo Lupi
Curatore: Giannino Malossi
Supervisione scientifica: Peppino Ortoleva
Produzione video: Ranuccio Sodi
Collaborazione alla grafica: Silvia Kihlgren (Studio Lupi)
Organizzazione: Anna Pazzagli
Ricerche iconografiche: Sybille Bolmann, Carla Saibene

Exhibition design by: Achille Castiglioni, Gianfranco Cavaglià, Italo Lupi
Curator: Giannino Malossi
Technical supervision: Peppino Ortoleva
Video production: Ranuccio Sodi
Graphic collaboration: Silvia Kihlgren (Studio Lupi)
Organization: Anna Pazzagli
Iconographic research: Sybille Bolmann, Carla Saibene

Presentiamo l'ultimo lavoro di Achille Castiglioni, con Lupi e Cavaglià, realizzato a Firenze: l'allestimento per la mostra "Il motore della moda" promossa da Pitti Immagine. Lo facciamo con piacere in occasione dei suoi ottant'anni perché ancora una volta egli ci dimostra come si concepisca, con raffinatezza e semplicità, uno spazio idoneo ad assicurare al visitatore la migliore comprensione dei contenuti di un'esposizione. Sia nel campo del design di prodotto che in quello dell'allestimento di mostre, Castiglioni ci insegna che il design è un processo semplice, 'normale', che richiede soprattutto di saper mettere assieme le cose pratiche con le pratiche umane. Naturalmente con fantasia ed eleganza, come nella Stazione Leopolda qui illustrata. F.B.

We present the latest work by Achille Castiglioni, done in Florence with Cavaglià and Lupi, the design for the exhibition "Il motore della moda", promoted by Pitti Immagine. And we do so with special pleasure this year, his eightieth. Once again he has demonstrated, with his customary style and simplicity, how to conjure up a space that will give visitors the best possible understanding of the contents of an exhibition. Both in product and in exhibition design, Castiglioni teaches that design is a straightforward, 'normal' process, involving above all the capacity to mix practical things with human practices. Combined, of course, with imagination and elegance, as in the Leopolda Station illustrated here. F.B.

Fotografie di Mario Ciampi *Photographs by Mario Ciampi*



A destra: pianta del percorso della mostra "Il motore della moda", sviluppato su uno spazio lungo e stretto di 150 metri per 7 di altezza; l'area di ingresso e un'immagine della grande rassegna visiva.

Right: sequence plan of the exhibition "Il motore della moda", which occupied a narrow space 150 metres long and 7 high; the entry area and a view of the large visual show.

Nelle immagini in alto e in basso: il percorso allestitivo della mostra “Il motore della moda”, alla Stazione Leopolda di Firenze dal 9 gennaio al 15 febbraio scorsi. Due percorsi paralleli erano allestiti con immagini e scritte giganti del mondo della moda; al centro, tavoli di Nancy Martin. Alla fine del percorso si trovava un’area di snodo con sei grandi schermi che presentavano una rassegna di installazioni e videoproiezioni che hanno visto come artefice un gruppo internazionale di artisti visivi.

Al centro: il percorso per immagini della mostra. Era suddiviso in quattro aree: la moda come elemento fondamentale dello spettacolo e lo spettacolo come elemento fondamentale della moda; la moda come forma di creazione e comunicazione di identità individuale e sociale; il metodo di progettazione industriale della moda e l’interazione tra la continua varietà e le esigenze della produzione industriale in serie; gli aspetti economici della moda, in particolare la capacità della moda di creare ricchezza.

In the pictures top and bottom: the exhibition route through “Il motore della moda”, at the Leopolda Station in Florence, held 9 January - 15 February this year. Two parallel sequences were mounted with giant-size images and writings from the fashion world; at the center, tables by Nancy Martin. At the end of the route was an area featuring six large screens showing installations and video-projections by an international group of visual artists.

At the center: pictures of the exhibition sequence. It was divided into four areas: fashion as a fundamental element of entertainment and entertainment as a fundamental element of fashion; fashion as a form of creation and communication of individual and social identity; the method of industrial fashion designing and the interaction between the need for continuous variety and the restraints of industrial mass-production; the business aspects of fashion, with particular regard to its capacity to create wealth.

MODA, SPETTACOLO E MEDIA
1
BODY IMAGINE

MODA, IDENTITA', DESIGN, ECONOMIA:
COME L'INDUSTRIA PRODUCE RICCHEZZA ATTRAVERSO LA MODA

IL MUSEO

1
MODA, SPETTACOLO E MEDIA
2
e-mail
MODA, IDENTITA' E SOCIETA'

3
MODA, DESIGN E STILE
4
MODA, ECONOMIA E INDUSTRIA

storia del futuro
Wyndham Lewis
orme il mondo
eatività allo stato
la moda
estrema"
la sua continua

MODA, DESIGN E STILE

Un libro che porta lo stesso titolo dell'esposizione ha anticipato la mostra e ne ha costituito l'ossatura, con la sua efficace sintesi di immagini, prospettive e analisi sulla moda. Dunque una mostra critica sulla moda, che si esprime per immagini e scritti metaforici ingigantiti, e non per esposizione di oggetti fisici. Si è così giocato, nell'immaterialità delle cose da esporre, sul tavolo della grande semplicità simbolica rappresentata da un lungo percorso di forte impatto drammaticamente prospettico, lungo – nella sua interezza – 150 metri per 7 di altezza, tutto risolto con teli sospesi vivacemente decorati da scritte e immagini. Nel buio della grande arcata della stazione abbandonata l'illuminazione, fortemente concentrata, giocava per contrasto con una parete rettilinea frontale, scura, alleggerita da una scritta a tutta altezza contrappuntata da piccole lettere al neon e da una serie di televisori. Un nodo stellare con sei grandi schermi e uno spazio per grandi proiezioni d'arte organizzate da Emi Fontana costituivano il punto di svolta tra i due percorsi paralleli che, con intenso contrasto, dialogavano con l'architettura della dismessa Stazione Leopolda.

Achille Castiglioni, Gianfranco Cavaglià, Italo Lupi

A book with the same title as the exhibition came out before it and formed its framework, containing an effective synthesis of fashion images, perspectives and analyses. This was, then, a critical exhibition of fashion, expressed by giant metaphorical images and writings, and not by the display of actual physical objects. Thus the designers, in the immateriality of the things to be exhibited, played on the great symbolic simplicity of a sequence that had a dramatically striking perspective impact. With a full length of 150 metres and a height of 7, it was all done by means of suspended canvases decorated with lively writings and images. In the darkness of the high arched abandoned station, the sharply concentrated lighting played on the contrast of a straight and unlit front wall, relieved by full-height writing punctuated by small neon letters and a cluster of television sets. A star-shaped junction equipped with six large screens and a large-scale space for art projections organized by Emi Fontana formed the turning-point between two parallel routes which, by their intense contrast, created a dialogue with the architecture of the disused Leopolda Station.

Achille Castiglioni, Gianfranco Cavaglià, Italo Lupi

Nuovi trend in Inghilterra *New trends in Great Britain*

di Loredana Mascheroni

Vogliamo mostrare in queste pagine il nuovo volto del Brit Design, un fenomeno che sta muovendo passi decisi nella direzione dell'affermazione di uno stile autonomo da quello dei Paesi che dominano la scena del design internazionale. È portatore di uno stile di vita tutto particolare, che guarda alle esigenze di un pubblico giovane e ama oggetti semplici e funzionali, carichi di inventiva, creatività e divertimento. Giovane come i suoi protagonisti, perlopiù ventenni neodiplomati alle scuole di design inglesi alla ricerca di uno sbocco commerciale ai propri sogni.

In this article we want to portray Brit Design, a fresh phenomenon that is definitely moving towards the affirmation of a style that is independent of that in the countries which dominate the international design world. It brings a very special life-style, aimed at the needs of young consumers who love simple, functional objects which are highly inventive and enjoyable. The designers, too, are young, mostly in their twenties; they have just graduated from the British design schools and are seeking to turn their dreams into business.

È un'aria elettrica carica di voglia di sperimentare nelle forme e nei materiali quella che abbiamo respirato a Londra, che si è proposta con 100% Design come capitale di nuovi fermenti progettuali. Una piacevole sorpresa che ha modificato la visione che avevamo del Design made in Britain: legato a fenomeni isolati, anche se di qualità, quali l'affermarsi sulla scena internazionale, in tempi e secondo modalità differenti, di designer come Ron Arad, Ross Lovegrove, Jasper Morrison, Matthew Hilton e Tom Dixon. Una realtà frammentaria sradicata dal Paese di provenienza, che non riusciva a dare a questi designer né produttori pronti a realizzare su larga scala le loro idee né uno spazio espositivo *ad hoc* per mostrarle. Alla base c'era, e c'è tuttora, un problema di mercato: la monarchia britannica è conservatrice anche in fatto di mobili e il pubblico fatica a staccarsi da un gusto "old style".
Come in tutte le cose, i cambiamenti necessitano di tempo e di personaggi audaci che rompano gli schemi consolidati. Così, è sicuramente grazie al fertile terreno di partenza preparato da questi ormai famosi designer quarantenni e alla successiva nascita della fiera londinese che il fenomeno Brit Design ha potuto sbocciare con forza e avere un palcoscenico internazionale. Per dirla con Terence Conran: "I designer inglesi sono stati uno dei nostri prodotti da esportazione di maggior successo. Ora, lo stanno riscuotendo anche in patria" ("British designers have been one of our most successful exports. Now they're making it at home too"). Un impegno nel design riconosciuto persino da Tony Blair, che in una recente dichiarazione incita a dimostrare come la Gran Bretagna possa avere un ruolo dominante nel creare prodotti e servizi che esemplifichino la sua forza nell'innovazione, nella creatività e nel design.
Quest'affermazione è sostenuta dai dati raccolti dal British Council, evidenzianti che le esportazioni di questa industria ammontano a circa 10 miliardi di sterline all'anno e che tale cifra potrà aumentare di altri due miliardi attraverso le attività in compartecipazione. Ed è confermata, nel settore del product design, dai dati di adesione di 100% Design che ha raddoppiato superficie espositiva e visitatori nella seconda edizione, con un relativo aumento del numero degli espositori che sono stati 260 lo scorso anno, mentre l'edizione di quest'anno (prevista dal 24 al 27 settembre) ha visto crescere la partecipazione di espositori e visitatori al punto da richiedere uno spostamento di sede (dal Duke's of York's Headquarters alla struttura di Earl's Court) per potersi ingrandire del 50%.
Ma chi sono i giovanissimi e vivaci protagonisti di questo Rinascimento inglese? Hanno un'età che oscilla dai 22 ai 30 anni e sono usciti dalle scuole di design inglesi (in testa a tutte il Royal College of Arts) con tanto entusiasmo e voglia di creare prodotti di industrial design che abbiano un nuovo vigore, una forza fatta di sperimentazione di forme e materiali. Un approccio al design che potrebbe indurre a paragonarli ai protagonisti di quel periodo di fermento creativo che sono stati gli anni Ottanta per l'Italia, dove però la sperimentazione era spesso completamente svincolata dai parametri di produzione seriale. Finiti gli studi non si sono abbattuti di fronte al panorama sconsolante che vede la quasi totale assenza di produttori pronti a 'rischiare' sul mobile moderno e si sono esposti in prima persona con l'autoproduzione, in molti casi unendosi per lavorare in due o in gruppo ma spesso solo per dividere le spese. Un fai-da-te a 360 gradi che li vede designer, produttori, agenti e persino standisti dell'azienda che porta quasi sempre il loro nome. Quindi, autoproduzione come scelta obbligata – come già per alcuni dei loro precursori famosi – come fase necessaria per trovare clienti e nuovi contatti o, meglio ancora, per trovare produttori che sviluppino le loro idee su grande scala. Una strada faticosa che ha già portato alcuni di loro, come gli Azumi, alla produzione seriale di qualche pezzo (per un'azienda italiana e una inglese), altri come Procter : Rihl a creare contatti stabili con distributori asiatici, o altri ancora, come il gruppo Inflate, a crescere al punto di diventare una piccola azienda.

When we were in London *we perceived an electric atmosphere, filled with the desire to experiment forms and materials; at 100% Design it launched itself as the capital of exciting new design. This pleasant surprise modified our view of British design. It had been tied to the isolated, albeit first-class international achievements of designers like Ron Arad, Ross Lovegrove, Jasper Morrison, Matthew Hilton and Tom Dixon (each succeeded in different times and ways).*
They represented a fragmented world uprooted from its homeland; it was unable to find either manufacturers ready to turn out the ideas or a suitable place for exhibiting the works. The cause was—and still is—the market: the British monarchy has a conservative taste in furniture and the public has trouble breaking away from an old-fashioned style.
As in every field, changes demand time and bold people who break with the consolidated concepts. So the groundwork done by these now famous designers in their forties and the subsequent birth of the London show helped Brit Design to blossom fully and internationally. As Terence Conran puts it: "British designers have been one of our most successful exports. Now they're making it at home too". This commitment to design was even recognized by Tony Blair; recently, he declared that Great Britain can play a lead part in creating products and services that exemplify its innovative, creative and design power.
This assertion is backed by the statistics collected by the British Council; they show that annual exports in this industry total around £10 billion. Through joint-ventures, another two billion can be added to this figure. Also, it is confirmed in the product design sector by the success of the 100% Design exhibition: during the second year of its life it doubled the display area and visitors. Last year in September there were 260 exhibitors, while this year's show is expected to draw so many participants and visitors that a new venue had to be found, so it could grow 50%. Instead of the Duke's of York's Headquarters, the exhibit will be staged at the Earl's Court facilities from Sept. 24th-27th.
Who are the very young, lively protagonists of this British Renaissance? They are between 22 and 30 years old and graduated from the British design schools (the Royal College of Arts heads the list).
They are very enthusiastic and want to create industrial design products featuring new vigor, with a strength stemming from experiments in forms and materials. This design approach might lead one to compare them to the leaders of the 1980s in Italy, a period of creative ferment and innovation; however there is a major difference: frequently, the experimentation had no relation at all to mass-production. After graduation, they were not discouraged by the unfortunate (nearly total) lack of producers ready to risk making modern furniture.
They ran the risks themselves, by making the pieces they design themselves; often they worked in groups or pairs, but often this was only to share the costs. This complete do-it-yourself approach made them into designers, manufacturers, agents and even stand personnel of the firm, that almost always is named after them.
Therefore, making the pieces themselves was the only route (as was the case with some of their famed predecessors), a necessary stage for finding clients or contacts; it would be even better to find furniture makers to mass-produce their ideas. This is a tough path, yet some, like the Azumis, have been able to have a few pieces mass-produced (for an Italian and a British firm). Other designers, like Procter : Rihl do business regularly with Asian distributors; and some, like the Inflate group, have grown enough to become a small business.

GLI APPUNTAMENTI CON IL BRIT DESIGN
Le iniziative del British Council (l'ente britannico per le relazioni culturali) per sostenere e promuovere l'immagine di una Gran Bretagna originale e creativa nei 109 Paesi in cui esso opera mettono l'accento proprio sul design. A Milano, da gennaio, dopo le mostre sul graphic design "Work from London", seguita da "Look inside" (che offriva 25 progetti di interni realizzati in Gran Bretagna) e da "Designed in Britain-Made in Italy" (che presentava progetti dello studio XMPR International) è ora la volta di "Futuropolis" e "Chock-a-block". La prima (aperta fino al 14 aprile) presenta progetti di designer che si sono posti di fronte alle prospettive delle città del XXI secolo e hanno creato una collezione di oggetti innovativi, visionari e funzionali insieme che vogliono dare un'interpretazione dello stile del prossimo millennio. "Chock-a-block" (dal 14 al 30 aprile) è una personale di Tom Dixon, che propone gli oggetti modulari e 'popolari' disegnati per Eurolounge in polietilene pigmentato. In occasione del Salone del Mobile, Dixon ospiterà in questa mostra alcuni lavori provenienti dalla Facoltà di Design del Buckinghamshire College of Higher Education.

BRIT DESIGN'S EVENTS
The undertakings of the British Council (the British body for cultural relations) stress design in order to support and promote the image of an original, creative Britain in the 109 nations where it works. In Milan since January we have seen several exhibits: the graphic design show, "Work from London"; "Look Inside" (25 British-designed interiors) and "Designed in Britain-Made in Italy" (presenting designs by the XMPR International studio). Now "Futuropolis" runs until April 14th; it features works by designers who tackled the outlook of the cities of the twenty-first century, creating a collection of innovative, visionary and functional objects that are intended to interpret the style of the next millennium. "Chock-a-block" (from April 14th to 30th) is a one-man show by Tom Dixon, who proposes modular and 'popular' objects in pigmented polyethylene conceived for Eurolounge. During the Salone del Mobile Dixon's show will host some works from the Design School of the Buckinghamshire College of Higher Education.

ZOË HOPE

I VALORI ESTETICI NELLA VITA MODERNA
Combina con successo i metodi di tessitura tradizionali con un look moderno e pulito questa tessitrice e designer tessile di 26 anni che crea manufatti in seta nella cui trama vengono imprigionati oggetti fragili o preziosi come foglie, pesciolini, bottoni, francobolli. I suoi tessuti montati su strutture metalliche creano paraventi unici che sono venduti nei Conran Shop di tutto il mondo. Dal '93 a oggi ha esposto i suoi lavori in moltissime mostre e realizzato diversi allestimenti su commisione. Collabora con interior designer, architetti e privati per consigliare e creare pezzi *ad hoc* che mettano in atto un nuovo approccio estetico alla vita moderna.

AESTHETIC VALUES IN MODERN LIFE
This 26-year-old weaver and fabric designer successfully combines traditional weaving methods and a clean, modern look. She creates silk objects in which fragile or precious objects are entrapped, such as leaves, fish, buttons or stamps. Mounted on metal frames, Hope's fabrics create unique screens which are sold in Conran Shops worldwide. From 1993 to-date she has taken part in a host of exhibitions and been commissioned to devise several installations. She works with interior designers, architects and private individuals to advise and create one-off pieces that put into practice a fresh aesthetic approach to modern life.

1 «Falling leaves», tessuto con inserimento di foglie pressate.
2 Paravento realizzato con i tessuti in seta di Zoë Hope.
3 «Blue», seta con fiori pressati.
4 «Postscript», tessuto in seta con lettere Vittoriane.
5 «A Button collection», seta con inserimento di bottoni.
6 «A useful Tool», seta con confezioni di lamette.
7 «Song», tessuto con inserimento di una poesia.

1 «Falling leaves», tissue with pressed leaves.
2 Screen using the fabrics by Zoë Hope.
3 «Blue», silk with pressed flowers.
4 «Postscript», silk with Victorian letters.
5 «A Button collection», silk with buttons.
6 «A useful tool», silk with razor packets.
7 «Song», silk with a poem.

1

1

2

4

5

6

7

EL ULTIMO GRITO

LE POTENZIALITÀ DEI MATERIALI
È un trio di designer spagnoli capeggiato da Roberto Feo, che ha fondato il gruppo subito dopo il diploma al Royal College of Arts nel '97. Con Rosario Hurtado e Fran Santos Feo ha presentato a Londra la prima collezione High Noon, tutta centrata sullo sviluppo della ricerca sui materiali, sulla creazione di prodotti a strati che mostrano deliberatamente come sono fatti. I pezzi più interessanti della collezione sono: la sedia «Miss Ramirez», nata dall'osservazione dei materiali e dei processi costruttivi utilizzati per le scarpe, un mix a strati di sughero e lattice rivestiti da una nappa morbida (premiata al concorso indetto da Blueprint); il sistema di scaffalature «Plug In», griglie modulari assemblate a muro nelle quali vengono incastrati dei box contenitori, un progetto che verrà prodotto in collaborazione con Inflate; e la lampada che porta il curioso nome «Don't run, we are your friends», un richiamo all'immaginario comune degli UFO che viene tenuta sospesa da un cavo di nylon.

THE POTENTIAL OF MATERIALS
This is a trio of Spanish designers headed by Roberto Feo, who set up the group right after graduating from the Royal College of Arts in 1997. Feo, Rosario Hurtado and Fran Santos presented their first collection, High Noon, in London; the objects center on materials research and the creation of layered products to deliberately show how they are made. The most interesting pieces in the collection are: the «Miss Ramirez» chair, springing from the observation of materials and processes employed in making footwear (this is a mix of layers of cork and latex covered in soft leather; it was awarded a prize in the Blueprint competition); the «Plug In» shelving system (modular wall-mounted grids with inserted storage units, to be produced with Inflate); and the «Don't run, we are your friends» lamp, which harks back to the imaginary statements of aliens (it hangs from a Nylon cord).

1

2

3

4

5

1 Sgabello «Culo».
2 Sedia «Clip».
3 Sistema di scaffalature «Plug In».
4 Lampada «Don't run we are your friends».
5 Sedia «Miss Ramirez».

1 «Culo» stool.
2 «Clip» chair.
3 «Plug in» shelving system.
4 The «Don't run we are your friends» lamp.
5 The «Miss Ramirez» chair.

SHIN + TOMOKO AZUMI

L'EFFETTO SORPRESA
Per questa coppia di progettisti giapponesi (laureati in architettura alla University of Art di Kyoto e poi diplomati al Royal College of Art di Londra, dove vivono) design significa semplicità e sorpresa. Vogliono esprimere giocosità mista a qualità teatrali scegliendo forme semplici, che tradiscono la loro origine orientale. Sono interessati a creare un nuovo modo di usare gli oggetti, dotandoli di un meccanismo che consenta loro di trasformarsi: da sedia a tavolo, da sgabello a contenitore multiplo, da armadio a contenitore/ paravento. Alcuni dei mobili da loro disegnati sono entrati in produzione: una panchina e una poltrona per la E.F. Limited (nel 1996), l'armadio «Ouverture» per La Palma (nel 1997), la sedia da bar per Ness Furniture (nel '97).

THE VALUE OF SURPRISE
This couple of Japanese designers received their degree in architecture from the University of Art of Kyoto, then they graduated from London's Royal College of Art. To these London-based creators design means simplicity and surprise. They want to express playfulness blended with theatrical attributes, by selecting simple forms that echo their Orient origin. The couple is interested in creating a new way of using objects, which are fitted with a mechanism that enables them to convert from a chair to a table, a stool into a multiple storage unit or from a wardrobe into a screen/storage unit. Some of their pieces have been manufactured: a bench and an armchair for E.F. Limited (1996), the «Ouverture» wardrobe (La Palma 1997) and the bar chair, made by Ness Furniture (1997).

1

2

1, 2 «Panchina=letto», 1996 (foto di Julian Hawkins).
3-5 «Poltroncina=tavolo», 1997 (foto di Julian Hawkins).
6 «Tavolo=contenitore», 1995 (foto di Julian Hawkins).
7, 8 Sgabello in cartone, 1995 (foto di Shin Azumi).
9, 10 Contenitore «Ouverture», produzione La Palma, 1997.

***1, 2** «Bench-bed», 1996 (photo by Julian Hawkins).*
***3-5** «Chair-table», 1997 (photo by Julian Hawkins).*
***6** «Table-cabinet», 1995 (photo by Julian Hawkins).*
***7, 8** Cardboard stool, 1995 ((photo by Shin Azumi).*
***9, 10** «Ouverture» cabinet, made by La Palma, 1997.*

3 4 5

6

7

8

9 10

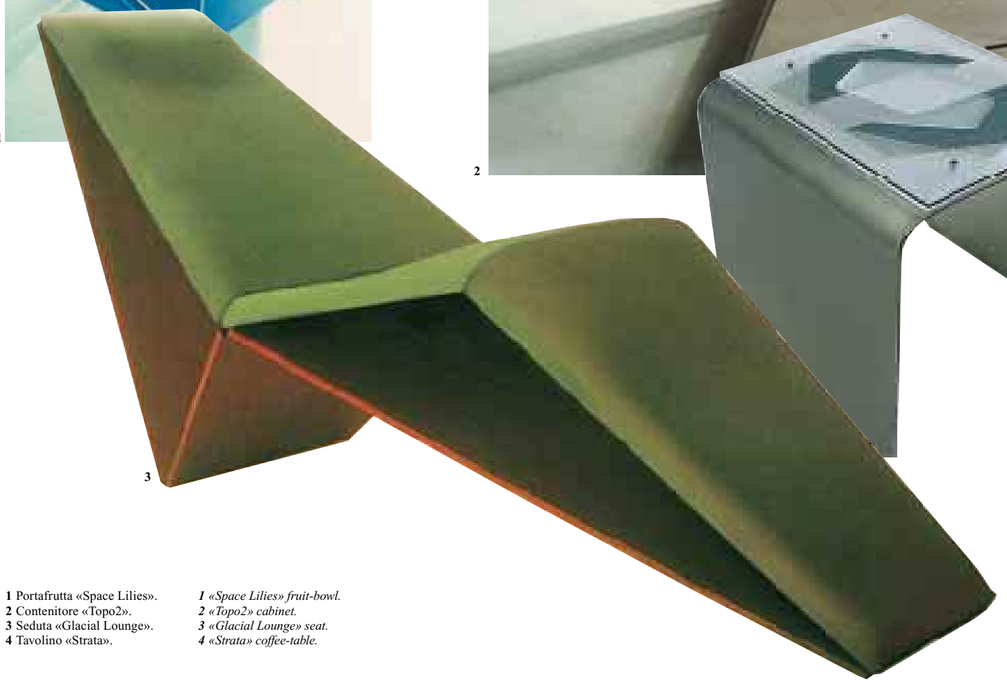
PROCTER : RIHL

DISTORSIONI TRIDIMENSIONALI
Christopher Procter e Fernando Rihl hanno studiato alla Architectural Association di Londra, dove sono stati incoraggiati a sperimentare nuovi materiali e forme. Nei progetti di design e architettura esplorano principalmente i concetti di stratificazione e trasparenza, piegatura e distorsione, colore e pattern. Sono conosciuti principalmente per aver introdotto l'acrilico a spigolo vivo nel design di mobili mentre il loro lavoro recente è basato su strutture prismatiche complesse sviluppate dalla distorsione di forme geometriche tridimensionali. Il duo anglo-americano/anglo-brasiliano ha all'attivo alcune installazioni per fiere e negozi. Tra i prodotti più recenti, presentati a 100% Design: la fruttiera «Space Lily», realizzata in materiale acrilico a forma di fiore; la seduta da relax «Glacial Lounge», che si ispira alle forme cristalline dei paesaggi dell'Artico; la colonna «Topo», che propone le loro forme tridimensionali.

THREE-D DISTORTIONS
Christopher Procter and Fernando Rihl attended London's Architectural Association, where they were encouraged to experiment new materials and forms. In their product and building designs they chiefly explore the concepts of stratification and transparency, bending and distortion, color and pattern. They are principally known for having introduced sharp-edged acrylic in furniture design; their recent work is based on complex prismatic structures developed by distorting three-dimensional geometric forms. The British-American/British-Brazilian pair has realized several trade fair and store installations. Some of their latest products unveiled at 100% Design include: the «Space Lily» fruit-bowl, shaped like a flower in acrylic; «Glacial Lounge», an easy chair inspired by the crystalline forms of Arctic landscapes; and the «Topo» column, proposing their three-dimensional forms.

1

2



3

4

1 Portafrutta «Space Lilies».
2 Contenitore «Topo2».
3 Seduta «Glacial Lounge».
4 Tavolino «Strata».

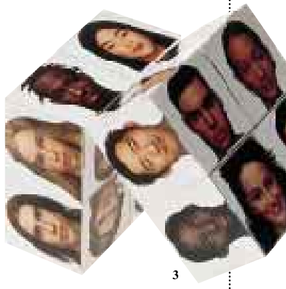
***1** «Space Lilies» fruit-bowl.*
***2** «Topo2» cabinet.*
***3** «Glacial Lounge» seat.*
***4** «Strata» coffee-table.*

THEO WILLIAMS

DARE FORMA ALLA FUNZIONE
È l'esperienza di lavoro, e non la formazione, a differenziare questo giovane designer dai suoi colleghi inglesi. Dopo la laurea in industrial design a Manchester comincia quasi subito a disegnare per aziende italiane: nel '92 nello studio di Aldo Cibic lavora a un progetto per le auto Fiat; poi collabora con Marco Zanuso jr per progetti di arredo e illuminazione ed è consulente di design per la Technogym Italia. Dal '93 inizia a collaborare stabilmente con la Nava Design come consulente grafico e product design, e realizza prodotti per Authentics, Alessi, Benetton, Ritsenhoff, Prada, Armani. Gli piace pensare che tutti gli oggetti che disegna abbiano una certa logica, che la forma esprima quello che la funzione suggerisce, senza abbandonarsi a inutili decorativismi,ma lasciando sul prodotto la firma indelebile dello stile del designer.

GIVING FORM TO FUNCTION
What makes this young designer differ from his British peers is his work experience, not his training. After receiving his degree in industrial design in Manchester, he commenced almost immediately to create for some Italian businesses. In 1992 in Aldo Cibic's office he worked on a project for the car maker, Fiat. Then he worked with Marco Zanuso Jr. on furnishing and lighting designs and is a design consultant for Technogym Italia. In 1993 he began to work steadily for Nava Design as a graphic and product design consultant; he has created products for Authentics, Alessi, Benetton, Ritsenhoff, Prada and Armani. He likes to think that the objects he designs have a certain rationale, and that the form expresses what the function suggests, without going in overly for useless decorations. Yet the indelible imprint of the designer's style is left on the artifact.

1



3

2

1, 2 Portalettere e portadocumenti serie «Wire Works», produzione Nava.
3 «Cubo magico» per United Colors of Benetton (foto Carlo Lavatori).

***1, 2** Letter-tray and documents-tray in the «Wire Works» range, made by Nava.*
***3** «Magic cube» for United Colors of Benetton (photo by Carlo Lavatori).*

l.w.d.

TECNOLOGIE PER LA PRODUZIONE DI MASSA
La sigla scelta da Sam Booth nel '96 per la sua azienda sta per "length, width and depth" e vuole simbolicamente riportare il progetto di design alle sue basi più semplici. Si propone come una fabbrica di idee per sviluppare le capacità produttive e le tecnologie esistenti dei produttori locali. Oltre a Booth, lavorano attivamente per l.w.d. Mark Hale e Kerry Gallagher. Insieme hanno sviluppato la serie «Oritetsu» (letteralmente metallo piegato) che sfrutta la tecnologia C.N.C. (Computer Numerically Controlled) per realizzare prodotti che consentano di ottimizzare i costi di produzione con il minimo impiego di attrezzature e la massima flessibilità. Si sono basati sulla tecnica collaudata per stampare e perforare un foglio metallico sottile, che viene poi trasportato così com'è e piegato a mano lungo le righe perforate.

TECHNOLOGIES FOR MASS PRODUCTION
The name picked by Sam Booth in 1996 for his business stands for "length, width and depth"; symbolically, it wants to bring design back to the simplest things. l.w.d.. is an idea factory to enhance the production and technological capacities of the local firms. Mark Hale and Kerry Gallagher also work for this company. Working together they developed the «Oritetsu» (literally: bent metal) collection which exploits CNC (Computer Numerically Controlled) technology to make products that allow one to get the best production costs with the least machinery and the utmost flexibility. They adopted a tried and proven technique to mold and perforate a thin metal foil; then it is transported and hand-bent along the perforations.

1

2

1 Poltroncine «Tubochairs».
2 Serie «Oritetsu».

***1** «Tubochairs».*
***2** «Oritetsu» range.*

2

LA RICERCA SUGLI STILI DI VITA
È un duo composto da Jo Tracey e Andy Cathery che cerca di sfruttare le qualità peculiari di ogni materiale che utilizza per rendere interessanti anche i prodotti più umili. Alla base del loro lavoro c'è uno studio 'onesto', come amano definirlo, sui cambiamenti degli stili di vita e quindi delle esigenze connesse, una ricerca che sfocia in una profonda comprensione dell'interazione tra utente e prodotto. Frutto di questo lavoro è il portabottiglie premiato dal concorso indetto da 100% Design e Blueprint per l'uso innovativo del materiale, realizzato in PVC trasparente con sostegno in acciaio.

LIFE-STYLE RESEARCH
These two people, Jo Tracey and Andy Cathery, seek to exploit the special traits of each material they utilize to make even the most humble products interesting. The cornerstone of their work is an 'honest' study (as they love to call it) on life-style changes and the related needs. This research leads to a profound comprehension of the interaction between consumers and products. One result of his work is the wine-rack in clear PVC with a steel support; it one a prize in the 100% Design and Blueprint competition for the innovative use of material.

1, 2 Libreria «Modular shelving».
3 Contenitore per bottiglie «Wine rack».

1,2 «Modular shelving» bookcase.
3 «Wine rack».

1

2

3

INFLATE

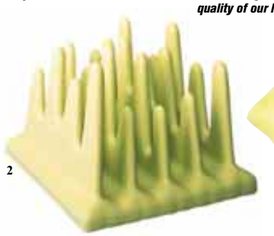
DIVERTENTE, FUNZIONALE, A BUON MERCATO
Questa è la filosofia del gruppo che nel '95 ha unito le forze e le idee di tre personaggi tra loro molto affiatati che rivestono ruoli ben distinti: Nick Crosbie si occupa di design e art direction, Mark Sodeau di produzione e Nitzan Yaniuv segue la parte commerciale. Sono conosciuti a livello internazionale per i prodotti gonfiabili che ne hanno segnato l'immagine, ai quali quest'anno hanno affiancato una collezione di oggetti realizzati sempre in un PVC soffice, ma non gonfiabile. Da un anno Inflate è diventato produttore e ha ingaggiato quattro designer che lavorano in un settore di mercato affine ma sono caratterizzati da approcci e soluzioni differenti per sviluppare nuovi prodotti: Steve Bretland, Mark Garside, Michael Marriott e Michael Young. Tra le novità: i contenitori per sale e pepe «Mr and Mrs Prickly», l'ingegnoso rack «Digital Grass», il posacenere «Luna Ashtray» e il portamonete grasso «Piggy Bank». Inflate vuole dimostrare come il buon design possa essere a buon mercato e intelligente, e come possa in genere migliorare la qualità della nostra vita.

ENJOYABLE, FUNCTIONAL AND CHEAP
This is the philosophy of the group; established in 1995, it joined the abilities and ideas of three nicely matched people who play distinct parts. Nick Crosbie handles design and art direction, Mark Sodeau is in charge of production and Nitzan Yaniuv looks after the commercial end. They have attained international renown for their inflatable products, which have left their imprint on the image. This year the group has added a new collection of PVC objects which are soft and pleasant to touch; however, they are not inflatable. For a year now Inflate has become a manufacturer and hired four designers who work in a similar market, but who have different approaches and ways of developing new products: Steve Bretland, Mark Garside, Michael Marriott and Michael Young. The new products include: the «Mr and Mrs Prickly» salt and pepper shakers, the ingenious «Digital Grass» rack, the «Luna Ashtray» and «Piggy Bank». Inflate wants to prove that good design can be inexpensive and smart and generally improve the quality of our lives.

1

1 Vaso «Star vase», design Nick Crosbie.
2 Vasi «Mr & Mrs Prickly», design Nick Crosbie.
3 Vaso «Piggy Bank», design Steve Bretland.
4 Contenitori «Luna Ashtray», design Nick Crosbie.
5 Porta buste «Digital grass», design Mark Garside.

1 «Star vase», design by N. Crosbie.
2 «Mr & Mrs Prickly» vases, design by Nick Crosbie.
3 «Piggy Bank» vase, design by Steve Bretland.
4 «Luna Ashtray» cabinets, design by Nick Crosbie.
5 «Digital grass» envelope-tray, design by Mark Gerside.


2

3

4

5

MARS

MINIMALISMO A QUATTRO VOCI
Operano in modo indipendente l'uno dall'altro ma hanno deciso di esporre i loro pezzi in questa collettiva dal nome suggestivo. Sono un po' una figura mista di designer: Si affidano in parte a produttori esterni (alcuni dei loro progetti sono stati prodotti da importanti aziende inglesi quali SCP e Allermuir), in parte all'autoproduzione. Sono comunque ben inseriti nei circuiti delle fiere e delle mostre internazionali e condividono uno stile minimal che si allinea al gusto europeo.

FOUR MINIMALISTS
They work independently, but they decided to display their creations in this joint show with a suggestive name. They have a mixed role: in part they rely on outside manufacturers (some of their designs have been made by major British firms like SCP and Allermuir). And they make some things themselves. At any rate, they participate in the international trade fairs and exhibits and share a minimalist style that harmonizes with European taste.

1 Libreria pieghevole disegnata da Alex Macdonald.
2 Mini contenitore disegnato da Michael Marriott.
3 Contenitore modulare «Basketcase», disegnato da Amos Marchant per Zeus-Noto, 1997.

1 Folding bookcase designed by Alex Macdonald.
2 Mini-cabinet designed by Michael Marriott.
3 «Basketcase» modular cabinet, designed by Amos Marchand for Zeus-Noto, 1997.

1

3

2

LIONEL DEAN

SEMPLICE È GENIALE
Lo stupore provocato da oggetti semplici e immediati: è ciò che accomuna i progetti dell'inglese Lionel Dean il cui talento è stato premiato quest'anno da due concorsi italiani. Il dissuasore di sosta stradale «Stop» ha ricevuto il primo premio, categoria professionisti, del concorso '98 "Materia grigia" bandito dalle Fonderie Lamperti per l'originalità con cui prospetta un uso plastico del materiale: ha la forma di un pneumatico piegato in due che impedisce ai pneumatici veri di varcare un'area protetta. Stesso carattere figurativo per la lampada «Lampadina», secondo premio al concorso torinese "Luci e ombre-L'arte di illuminare la casa" per la sottigliezza estetica dell'effetto ambiguità concavo/convesso, oltre che per l'accurata progettazione tecnologica.

SIMPLE IS BRILLIANT
The astonishment caused by these simple, immediate objects is the shared trait of Lionel Dean's designs; the British designer won awards in two Italian competitions this year. The «Stop» no-parking persuader received first prize in the 1998 "Gray Matter" competition organized by the Fonderie Lamperti. The jury was struck by the plastic use of the material. Shaped like a tire bent in two, it prevents real tires from entering the protected area. The «Lampadina» lamp boasts the same figurative character; it won second prize the Turinese competition "Light and Shade - The Art of Illuminating the Home". They jurors admired the aesthetic subtlety of the ambiguo us concave/convex effect, besides the careful technological design.

1 Dissuasore di sosta stradale «Stop», 1998.
2 Lampada «Lampadina», 1998.

1 «Stop» no-parking persuader, 1998.
2 «Lampadina» lamp, 1998.

1

2

BABYLON DESIGN

L'ARTE DI ILLUMINARE
È una giovane azienda che ha scelto di specializzarsi in lampade, fondata da Peter Wylly (che disegna buona parte dei prodotti di Babylon e che era precedentemente titolare di un marchio di illuminazione che portava il suo nome) con Birgit Israel. Il minimo comun denominatore di tutti i modelli proposti è la sperimentazione di forme e materiali (si pensi al nuovissimo lampadario composto da 1500 piccole e sottilissime piastrelle di porcellana disegnato da Jo Whiting) che vengono plasmati in modo scultoreo. Il duo Wylly-Israel ha deciso di allargare il proprio raggio d'azione fungendo anche da distributore per i prodotti di designer già affermati come Roland Simmons e Rosso Menuez, o ancora mettendo in produzione e distribuendo i pezzi di giovani designer inglesi come Anna Thomson, Marc Boase, Pamela West, Margo McDaid, Suzanne Idiens e Jo Whiting.

THE ART OF LIGHTING
This young firm decided to specialize in lamps. It was founded by Peter Wylly and Birgit Israel (he designs many of Babylon's products and previously owned a lighting brand named after him). All these models share the experimentation of forms and materials, which are molded in sculpturesque ways (like the brand new lamps consisting in 1500 tiny, ultrathin porcelain tiles designed by Jo Whiting). Wylly and Israel decided to enlarge their scope by distributing products created by successful designers, like Roland Simmons and Rosso Menuez. Furthermore, they make and distribute pieces by young British designers, like Anna Thomson, Marc Boase, Pamela West, Margo McDaid, Suzanne Idiens and Jo Whiting.

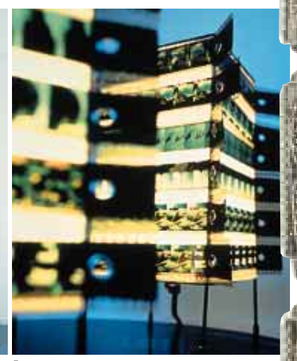
1 Lampada a sospensione in porcellana, design Jo Whiting.
2 Lampada «Eclipse 3 Pendant», design Peter Wylly.
3 Lampada «Eclipse 5 Pendant», design Peter Wylly.
4 Lampade da terra «Paper columns», design Roland Simmons.
5 Lampade «Oxo», design Peter Wylly.

***1** Porcelain chandelier designed by Jo Whiting.*
***2** «Eclipse 3 Pendant» lamp, designed by Peter Wylly.*
***3** «Eclipse 5 Pendant» lamp, designed by Peter Wylly.*
***4** «Paper columns» floor lamp, designed by Roland Simmons.*
***5** «Oxo» lamps, designed by Peter Wylly.*

JAM

LA FORZA DEL RICICLO
Il trio inglese (JAM è una sigla composta dalle iniziali dei loro nomi: Jamie Anley, Astrid Zala e Matthew Paillard) nasce nel 1994 per 'jam' (impastare) materiali improbabili per creare oggetti insoliti. Si è fatto conoscere per un uso intelligente dei materiali riciclati: con lo sgabello realizzato nel '94 utilizzando come base il cestello di una lavatrice. Da questa idea basata sul riuso di un componente seriale (fornito dalla Whirlpool) è nata tutta una serie di oggetti, distribuiti in Italia da Opposite. Questa impostazione concettuale rimane alla base dei loro progetti. Negli ultimi due anni hanno sviluppato oggetti in collaborazione con aziende produttrici di diversi generi di articoli, tra cui: SGB Youngman (arredo con scale a pioli), Sony (letto con effetto surround) e Zotefoams (prodotti realizzati con schiumati). Tra le ultime realizzazioni: il bar-ristorante Norman a Leeds, in Gran Bretagna; la mostra al Louvre per presentare nuovi prodotti realizzati in collaborazione con Whirlpool.

THE POWER OF RECYCLING
The name of this trio is an acronym (Jamie Anley, Astrid Zala and Matthew Paillard). It was founded in 1994 to 'jam' unlikely materials in order to create weird objects. It made a name for itself by the intelligent use of recycled materials; the base of its 1994 stool was a washing-machine drum. This idea of the reuse of a mass-produced part (supplied by Whirlpool) engendered a whole range of artifacts, distributed in Italy by Opposite. This conceptual approach still is the cornerstone of Jam's designs. During the past two years the group has developed objects by working with manufacturers of diverse sorts of items. They include: SGB Youngman (furniture with ladders); Sony (a bed with a surround effect) and Zotefoams (foam products). The latest realizations include: the Norman bar and restaurant in Leeds, England; the Louvre show to present the products created with Whirlpool.



1 Paravento «3.5 mins».
2 Sedia «Ladder chair».
3 Pancjina «Ladder bench».
4 Contenitore verticale.
5, 6 Lampade da tavolo «6 seconds» e «7 seconds».
7 Sgabelo «Tabouret lumineux».
8 Elemento contenitore «Robostacker».

***1** «3.5 mins» screen.*
***2** «Ladder chair».*
***3** «Ladder bench».*
***4** Vertical cabinet.*
***5, 6** «6 seconds» and «7 seconds» table lamps.*
***7** «Tabouret lumineux» stool*
***8** «Robostacker» storage unit.*

Testo di François Burkhardt
Fotografie di Ramak Fazel

Enzo Cucchi

Uno spazio per vivere e lavorare

Text by François Burkhardt
Photographs by Ramak Fazel

A living and work space

Sono i comportamenti personali a determinare le funzioni dei luoghi. Un'affermazione quanto mai vera nel caso dell'eclettico artista romano, che ha definito personalmente i dettagli dell'architettura di interni della propria casa-atelier e ne ha disegnato gran parte dei mobili e degli oggetti. Vita personale e professionale si fondono così in modo indissolubile e sprigionano un'atmosfera del tutto particolare.

It is personal behaviour that determines the functions of places. An affirmation truer than ever in the case of the eclectic Roman artist, who personally defined the details of the interior architecture of his atelier-home, and who designed a large part of its furniture and objects. Personal and professional life are thus merged indissolubly to exude a distinctive atmosphere.

"Fammi vedere la tua casa e ti dirò chi sei". Questo proverbio, che naturalmente si può applicare solo alle abitazioni fuori dalle norme abituali e dagli standard comuni, corrisponde perfettamente alla casa-atelier di Enzo Cucchi nel centro storico di Roma.
Innanzitutto perché essa riflette il modo insolito che Cucchi ha di concepire i dettagli. Da lui, dalla sua creatività e dalla sua inventiva, si sprigiona un'atmosfera che determina l'insieme dei segni che caratterizzano questo luogo, che a sua volta consente di leggere e riconoscere le particolari funzioni della dimora.
Nel caso di Enzo Cucchi la pratica della pittura si compie in condizioni psicologiche particolari, secondo ritmi dettati da gesti nervosi e angosciati che ricordano Jackson Pollock: una sorta di spasmo momentaneo che unisce ispirazione e azione e che richiede, dopo la 'crisi', lunghi momenti di recupero. Questa attività fisica e psichica si svolge sull'insieme delle pareti e del pavimento dell'atelier poiché in Cucchi l'azione creatrice ha sempre luogo in uno stato di grande mobilità.
A fianco dell'atelier si trovano invece spazi tranquilli, per la distensione, la lettura, la cura del corpo. Nicchie individuali, come per esempio lo spazio cui si accede dall'atelier soltanto attraverso il "montacarichi umano", con una via di uscita attraverso una scala esterna che porta a una terrazza, strutturata come una specie di parlatorio che ricorda i severi luoghi di ritiro dei monaci.
Sono i comportamenti personali che determinano le funzioni dei luoghi. Qui gli oggetti, così come i dettagli dell'architettura degli interni, sono disegnati dallo stesso Cucchi. Egli fa nascere soluzioni creative, belle e insolite perché scaturite al di fuori delle regole

1

2

3

1 Un pezzo multifunzionale: funge da seduta occasionale, tavolino, contenitore.
2 Tavolo con posacenere incorporato all'angolo del tavolo.
3 Porta di collegamento tra due ambienti della casa-studio.
4 Particolare della scaffalatura della libreria.
5 Il mobile-cassettiera dello studio si sviluppa attorno al radiatore.

***1** A multifunctional piece: it acts as occasional seating, coffee table and cabinet.*
***2** Table with removable ashtray, fitted into the front of the angle of the leg.*
***3** Door connecting two parts of the studio-home.*
***4** Detail of the bookcase shelving.*
***5** The studio chest-of-drawers develops around the radiator.*

4

5

1 Poltrona in legno con posacenere estraibile, inserito anteriormente nella struttura.
2, 3 Poltrona con schienale a semicerchio per differenti comfort di seduta. Nel particolare, vano portachiavi nascosto nella seduta.
4 Il "montacarichi umano" che serve per accedere all'atelier.
5 Contenitore per gli accessori per pulire le scarpe.

1 *Wooden armchair with removable ashtray, fitted into the front of the frame.*
2, 3 *Armchair with semicircular backrest for different degrees of sitting comfort. In the detail, key-ring holder hidden in the seat.*
4 *The "human lift" providing access to the studio.*
5 *Cabinet for shoe-cleaning accessories.*

2

3

4

5

professionali, dettagli improntati a una logica personale che porta a soluzioni costruttive piene di originalità. L'atelier di Cucchi è impregnato della sua vita personale, che si legge in tutte le sue particolarità. Un pittore ha un modo proprio e diverso di interpretare la funzione, che applicato al complesso dei suoi spazi testimonia il suo stile di vita. Un modo che si vorrebbe incontrare più spesso, ma che è ostacolato dal professionismo. Per soddisfare i molteplici bisogni di una moltitudine di individui e personalità, i professionisti dell'architettura d'interni non possono infatti far altro che coniugare norma e stile – il quale però è spesso qualcosa di molto lontano dallo stile di vita.

"Show me where you live *and I'll tell you who you are" is a proverb that naturally only applies to houses outside customary norms and run-of-the-mill standards. In fact it is ideally applicable to Enzo Cucchi's atelier-house in the historic center of Rome. First of all, because this studio-home reflects Cucchi's unusual attitude to detail. From his creativity and inventiveness springs an atmosphere that pervades the whole of this place, which in its turn makes its particular functions recognizable. In the case of Enzo Cucchi, the art of painting is practised under particular psychological conditions, at a pace set by nervous and anxious gestures reminiscent of Jackson Pollock: in a sort of momentary spasm that combines inspiration and action and calls. After the 'crisis', he requires long pauses for recovery. This physical and psychic effort involves and occupies the whole of the wall and floor surface of Cucchi's atelier, his creative action always being conducted in an intensely mobile state.*
Situated next to the studio are peaceful spaces, for relaxation, reading and body care. There are individual alcoves, such as the space that can be reached from the studio only by a "human hoist". With a way out through an outside staircase to a terrace structured like a sort of parlour, redolent of the secluded severity of a monastery.
It is personal behaviour that determines the functions of a place. And here the objects, as well as the details of the interior architecture, are designed by Cucchi himself. His creative solutions are beautiful and unusual because they ignore professional precepts, springing instead from the details of a personal logic that results in constructive ideas full of invention. A painter has a different manner of interpreting functions and when applied to the whole of his work and living space it reveals his lifestyle. Cucchi's atelier is imbued with his personal life, and can be observed in all its peculiarities. One wishes one could encounter this outlook more often, but it is hampered by professionalism. To satisfy the manifold needs of a multitude of individualities, the professional cannot avoid associating the norm with style – which is often far from being a lifestyle.

6 Particolare dell'intelaiatura-cornice appesa al muro con dello spago.
7 Una finestra *sui generis* accanto a un angolo studio.
8 Vista dell'atelier dalla terrazza.
9 Enzo Cucchi di fronte a una sua opera.
10 Una lampada a sospensione creata con due lampadine montate su una tubatura.
11 Vista della terrazza.

6 *Detail of the framer hung from the wall by a string.*
7 *A window* sui generis *next to a corner of the studio.*
8 *View of the atelier from the terrace.*
9 *Enzo Cucchi in front of one of his works.*
10 *A suspension lamp created with two bulbs mounted on a piece of tubing.*
11 *View of the terrace.*

7

9

8

10

11

Testo di Cristiana Vannini

Giorgio Gregori: lo spirito del disegno

Text by Cristiana Vannini

Giorgio Gregori: the spirit of drawing

1

Dedichiamo queste pagine alla memoria di Giorgio Gregori, il poliedrico arista-designer-pensatore che ha giocato un ruolo importante nella storia del design italiano con lo Studio Alchimia e con l'Atelier Mendini.

We dedicate these pages to the memory of Giorgio Gregori, the many-sided artist-designer-thinker who played a major role in the history of Italian design, with Studio Alchimia and Atelier Mendini.

2

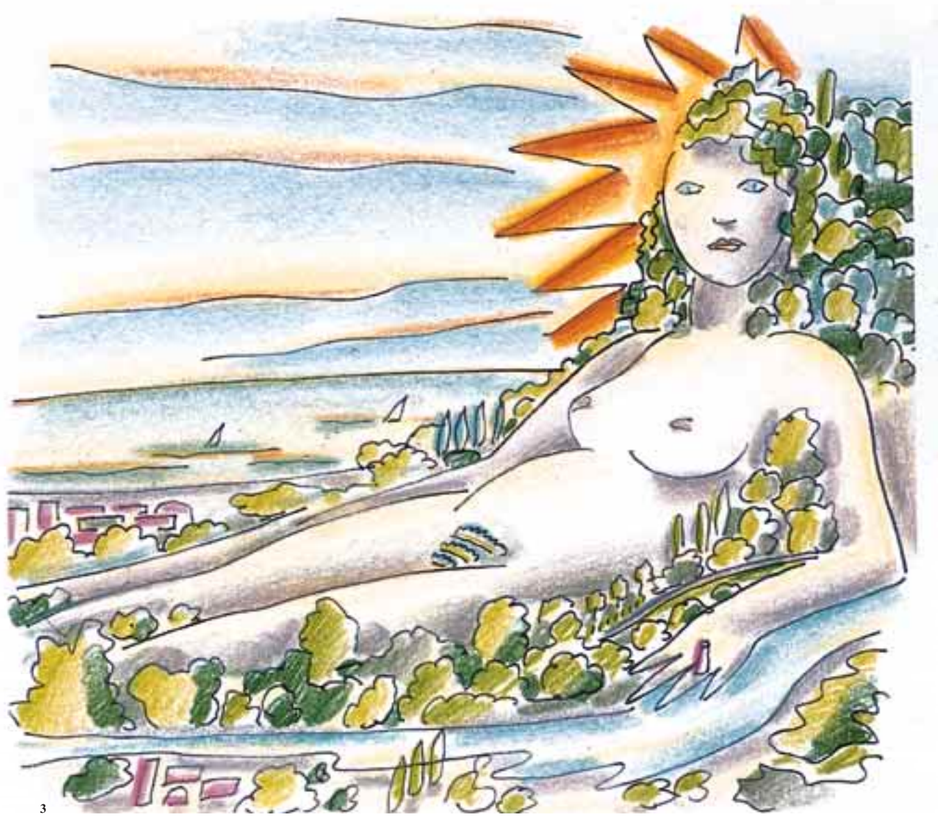
"[...]C'era in lui qualcosa d'altro, come una specie di tensione interiore, tutta sua propria, che non si riferiva agli altri, ma che per lui era così importante, da renderlo quasi dimentico degli altri [...]. Aveva in sé qualche cosa che diceva e faceva sentire (come poi sempre finché visse), ch'egli non voleva esser giudice degli uomini, non voleva arrogarsi il diritto di condannarli e mai e poi mai avrebbe condannato qualcuno".

Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, 1879

Dopo la scomparsa di Giorgio Gregori (1957-1995), il compito più difficile per chi lo ha conosciuto e amato – nel voler rendere omaggio alle sue qualità umane e progettuali – è stato quello di tratteggiare una personalità così inconsueta e lontana dai ruoli convenzionali, nell'unico modo possibile: estrapolando il suo profilo di artista-designer-pensatore dall'opera di due gruppi centrali nella storia recente del design italiano, lo Studio Alchimia e l'Atelier Mendini. Nato come vero progettista proprio con lo Studio Alchimia, Giorgio Gregori ne ha condiviso fino all'ultimo la vocazione provocatoria a una revisione cinicamente post moderna delle utopie progettuali. Muovendosi sempre all'interno di un linguaggio e di una visione dell'abitare "totalmente decorativi", teorizzati e messi in atto da Alessandro Mendini con Alessandro Guerriero, Gregori ne ha arricchito l'immaginario formale con un'intera enciclopedia di segni e icone, paradossalmente però senza lasciar interferire in modo riconoscibile la sua personalità, pure complessa e profonda.
Dopo la conclusione dell'esperienza Alchimia, si chiarisce la sua posizione artistica. In un'epoca di rivoluzione virtuale, in cui la logica del computer cerca violentemente di sostituirsi alla poetica del progettista, Giorgio incarna in modo mirabilmente anacronistico la figura di un tramite tra il mondo delle forme immaginarie e quello degli oggetti concreti, che agisce unicamente attraverso lo strumento del disegno manuale. L'occasione del progetto per il Museo di Groningen, iniziato da Mendini con Alchimia e proseguito nel suo Atelier, gli offre nuovamente le condizioni per rientrare in una dimensione di lavoro organizzata, senza l'obbligo di rivedere linguaggi e metodologie.
Nel ricordo di chi ne ha condiviso le esperienze di lavoro, in Alchimia come nell'Atelier Mendini, il suo atteggiamento filosofico ha continuato a identificarsi con uno stile di lavoro eccezionalmente 'normale'. Perfino la sua giornata si articolava in momenti ricorrenti, quasi rituali: dall'orario prestabilito e immancabilmente rispettato alla preparazione degli strumenti di disegno, al ritmo di una creatività esercitata con incredibile continuità e concentrazione. Tutto questo con un apparente distacco, se non rifiuto, delle dinamiche di gruppo: tanto più paradossale per un progettista che si è sempre espresso nel lavoro collettivo arrivando ad annullare la propria stessa firma su quasi tutti gli innumerevoli elaborati da lui prodotti.
Questo atteggiamento 'meditativo' ha generato sempre una forte attrazione su chi si trovava a lavorare con lui, ha portato a considerarlo come silenzioso ma prezioso interlocutore progettuale: ma contemporaneamente è servito a proteggere la sua dimensione onirica più intima, preservandolo dall'assumere un vero ruolo di guida, tanto lontano dalla sua natura. In questo senso per Giorgio quella del lavoro è stata davvero una dimensione esistenziale, che pare modificarsi solo negli ultimi anni. Un più forte legame con la realtà scatena le sue energie creative in direzioni nuove e diverse: dalle pubblicazioni di disegni 'cosmici' sulla rivista *Olis* alla ricerca di nuove occasioni professionali autonome, nel design e nell'architettura di interni. La morte improvvisa e prematura che interrompe questa trasformazione individuale lascia aperto il mistero dell'identità e genera forte tensione intorno alla sua opera incompiuta.

1 Litografia *Lo spirito del disegno*.
2 Evaporatore «Sissi», realizzato da Il Coccio nel 1994.
3 *Lo spirito del disegno*.
4 Mosaico per Casa Bisazza, lo show-room milanese di Bisazza, progetto di Giorgio Gregori-Atelier Mendini, 1994.
5 CD Line Store, Milano 1995, progetto di Balzari, Caiazzo, Gregori, Vannini.

1 *Lithograph,* The spirit of drawing.
2 *The «Sissi» steam-cooker, made by Il Coccio in 1994.*
3 The spirit of drawing.
4 *Mosaic for Casa Bisazza, the Bisazza show-room in Milan, design by Giorgio Gregori-Atelier Mendini, 1994.*
5 *CD Line Store, Milan 1995, design by Balzari, Caiazzo, Gregori, Vannini.*



3

"[…]There was in him something, a kind of inner tension, that was entirely his own and did not refer to others, but which was for him so important as to make him almost forgetful of others[…]. He had in him something that said and made one feel (as it did throughout his lifetime), that he did not want to be a judge of men, or to adopt the right to condemn them and never, absolutely never would he have condemned anyone".
Feodor Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, 1879

After the death *of Giorgio Gregori (1957-1995), the most difficult task for those who knew and loved him – in paying homage to his qualities as a human being and designer – was that of outlining a personality so unusual and distant from conventional roles; and to do so in the only possible way: by extrapolating his profile as an artist-designer and thinker from the work of two groups central to the recent history of Italian design: Studio Alchimia and Atelier Mendini. Born as a true designer with Studio Alchimia, in fact, Giorgio Gregori shared right till the end its provocative vocation for a cynically post modern revision of design utopias. Always acting within a "totally decorative" language and vision of living which had been theorized and brought into effect by Alessandro Mendini with Alessandro Guerriero, Gregori drew on his imagination to enrich its formal imagery with an entire encyclopedia of signs and icons. Paradoxically, though, he did not let his albeit complex and profound personality recognizably interfere.*
After the Alchimia experience, his artistic position was decidedly clarified. In a period of virtual revolution, in which the logic of the computer had been trying violently to substitute the designer's poetic sensitivity, Giorgio incarnated in an admirably anachronistic way the link between the world of imaginary forms and that of concrete objects, beyond all professional and market logic. The opportunity presented by the Groningen Museum project, begun by Mendini with Alchimia and continued by Atelier Mendini, offered Gregori fresh conditions for re-entering a dimension of organized work, without any obligation to reconsider idioms and methodologies.
In the memories of those who shared his working experiences, at Alchimia and at Atelier Mendini, Gregori's philosophical outlook has continued to identify itself with an outstandingly 'normal' working style. Even his day was arranged in a recurrent, almost ritual pattern: from his fixed and unfailingly observed timetable to the preparation of his drawing tools, and to the pace of a creativity exercised with incredible continuity and concentration. These things were achieved moreover with an apparent aloofness from, if not refusal of collective processes. And this was all the more paradoxical in a designer who had always expressed himself through group work – even to the point of erasing his own signature from nearly all the innumerable drawings produced by him.
This 'meditative' attitude of his always exerted a strong attraction on all those who found themselves working with him, and who tended to think of him as a silent but precious colleague. But it also served to protect his innermost oneiric territory and to save him from having to assume any actual leadership. To do so would not have been true to his nature at all. In this sense, work, for Giorgio, was indeed an existential dimension which only in his last years appeared to have changed somewhat. A stronger link with reality released his creative energies in new and different directions: from the publication of 'cosmic' drawings in the magazine Olis*, to the search for new, independent professional opportunities, in design and interior design.*
His sudden and premature death interrupted this individual transformation, leaving an open mystery of identity and generating a sharp tension around his unfinished work.

4

5

Siah Armajani

Testo di Pierre Restany

La poesia nella città

Text by Pierre Restany

Poetry in the city

Convinto che la poesia sia il catalizzatore indispensabile del risveglio dell'uomo alla coscienza attiva del mondo che lo circonda, Armajani propone con i suoi progetti dei dispositivi di percezione sensoriale e di riflessione attiva. Spazi destinati a favorire la meditazione dell'essere su sé stesso, che invitano a scoprire *ex novo* e a sperimentare i concetti fisici e mentali di ponte, casa o giardino. Sono proposte tangibili di "stili di vita nell'abitare" che ci fanno vivere il concetto di *habitat*, di funzione e di contenuto dello spazio pubblico corrispondente.

Convinced that poetry is the indispensable catalyst of man's active reawakening to the world around him, Armajani seeks through his projects to create means of sensorial perception and lively reflection. His spaces are intended to encourage people to meditate on their own being. An invitation to rediscover and experiment with the physical and mental concepts of bridges, houses or gardens, they are tangible propositions for "lifestyles in living". The aim is to involve people in the concept of habitat, function and content in a corresponding public space.

Wood Family Fishing Bridge

1

Poetry Garden

2

1 Il *Wood Family Fishing Bridge* di Beloit nel Wisconsin, 1997, realizzato in ferro e legno lungo 228 metri. Ha sette 'stanze' per pescare; in cima al ponte si trova una locomotiva in alluminio, copia di una vecchia motrice (foto Rik Sferra).

2 Il *Poetry Garden* di Los Angeles, in California, progettato nel 1992. È un giardino cinto da mura dove i poeti e gli amanti della poesia si ritrovano per letture all'aria aperta (foto Grant Mudfard).

3 È un piccolo parco accanto all'ufficio postale di Wayzata, nel Minnesota, da cui il nome *Post Office Pocket Park*, 1996 (foto George Heinrich).

1 *The* Wood Family Fishing Bridge *at Beloit, Wisconsin, a project done in 1997. It is 750 feet long and built of iron and wood, with seven fishing 'rooms'. On the top of the bridge is a locomotive made of aluminium, a copy of an old engine (photo Rik Sferra).*

2 *The* Poetry Garden *in Los Angeles, California. Designed in 1992, it is a walled garden where poets and poetry-lovers gather for open-air readings (photo Grant Mudfard).*

3 *A small park next to the post office in Wayzata, in Minnesota. Hence the name* Post Office Pocket Park, *1996(photo George Heinrich).*

"L'arte pubblica crede nella città e nella sua ortodossia. Lo spazio pubblico è sempre politico e l'arte pubblica vi è sempre predisposta. L'arte pubblica è l'estensione logica del movimento moderno". Così parla Siah Armajani, che si autodefinisce "artista pubblico" e che a questo titolo occupa un posto unico – al tempo stesso marginale ed esemplare – nel panorama della scultura americana contemporanea. Questo atteggiamento evoca altre direzioni di ricerca parallele e altrettanto 'politiche' in altri punti del globo; e penso naturalmente a Dani Karavan e a Bukichi Inoue (cfr. *Domus* 802, "Città, spazi verdi, scultura").

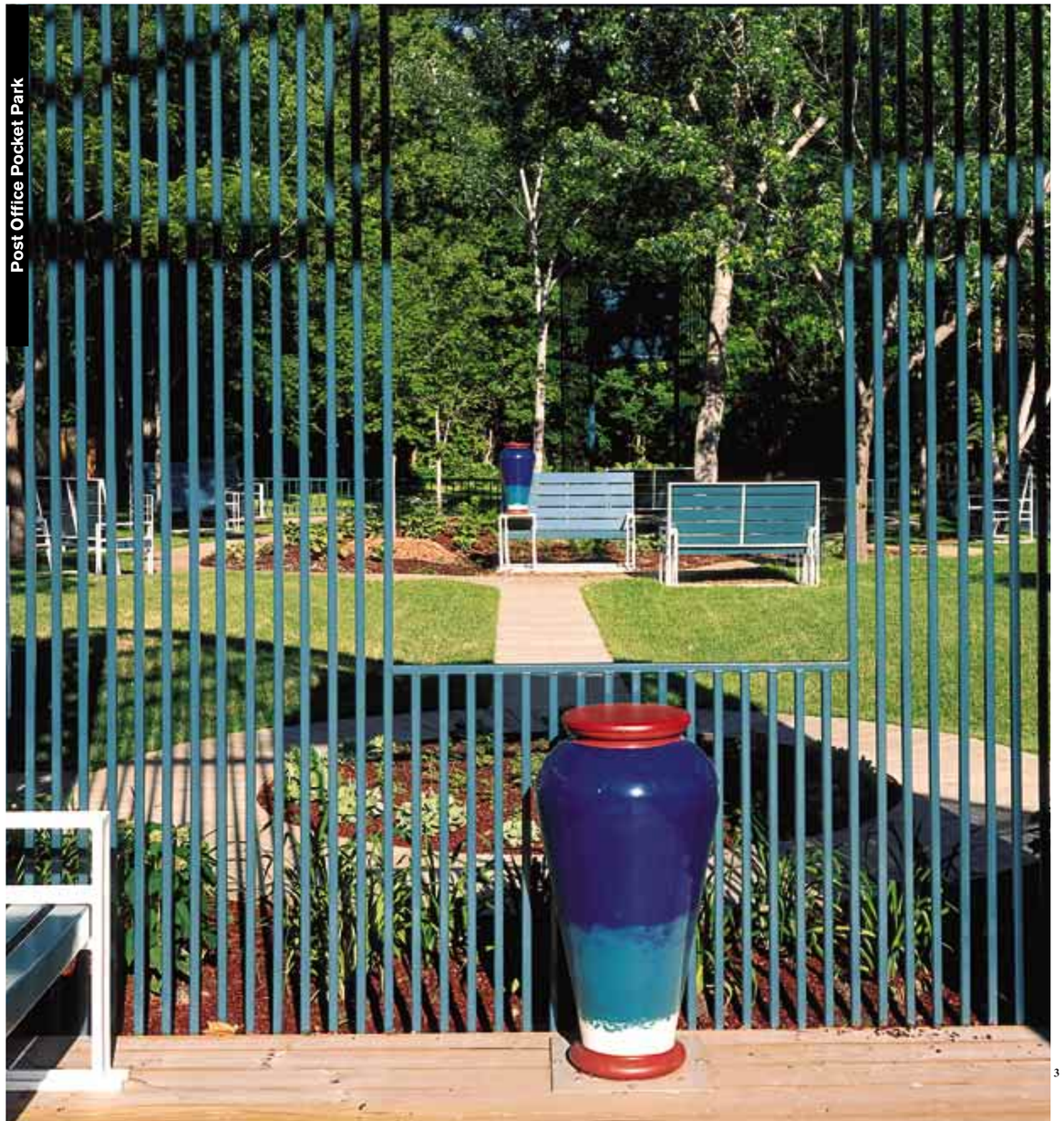
Ma la filosofia 'politica' di Armajani colloca in maniera ben precisa la sua arte pubblica in una prospettiva trasversale, a metà tra un'estetica di relazione e un'architettura esistenziale. I suoi progetti, in un primo tempo concepiti, a partire dal 1968, come modelli utopistici e in seguito realizzati *in loco* come protesi architettoniche, si presentano sempre come dispositivi di percezione sensoriale e di riflessione attiva: proposte tangibili di "stili di vita nell'abitare".

Iraniano d'origine, Armajani è arrivato negli Stati Uniti a 21 anni, dopo aver compiuto il primo periodo della formazione di base. Negli USA ha studiato pittura e scultura, ma anche filosofia, antropologia e matematica pura. Da buon intellettuale iraniano è ovviamente convinto che la poesia sia il catalizzatore indispensabile del risveglio dell'uomo alla coscienza attiva del mondo che lo circonda. Non a caso i suoi primi modelli di minicostruzioni, che rivelano riferimenti sia all'architettura coloniale americana sia al costruttivismo russo, sono ponti, cortili interni, piccole capanne d'acciaio e di legno: definizioni di spazi concreti deliberatamente sprovvisti di uso funzionale immediato, destinati a favorire la meditazione dell'essere su sé stesso.

Ponti, cortili e giardini... Ricordo il mio ammirato stupore quando scoprii a Esfahan il doppio ponte sullo Zenderud: la corsia superiore riservata al traffico ordinario, quella inferiore invasa dai pescatori e da gente che passeggia soffermandosi a lungo a contemplare lo scorrere senza fine delle acque del fiume... Ricordo anche il fascino silenzioso e discreto dei giardini di Shiraz... Eravamo nel 1961: scoprivo l'Iran proprio quando Armajani lo aveva appena lasciato.

Quell'Iran non ha mai smesso di vivere nella memoria dell'artista. La sua arte pubblica si è identificata perfettamente con i problemi della civiltà urbana e della relativa modernità occidentale, ma certe realizzazioni che risplendono nella sua produzione recente rappresentano degli inequivocabili richiami: il giardino chiuso del 1992 a Los Angeles, *Poetry Garden*, o ancora il giardino per Villa Arson di Nizza (1994-97), oppure il *Wood Family Fishing Bridge* di Beloit nel Wisconsin (1997).

Le opere recenti non sono più utopistiche, sono risposte



Post Office Pocket Park

3

The Lighthouse and the Bridge

1 È un ponte pedonale ad arco, realizzato nel '96 in acciaio dipinto e vetro colorato, che collega una via trafficata al punto di sbarco dei traghetti di Staten Island, New York. In cima alla torre, alta 20 metri circa, svetta una luce che simboleggia quella del faro del vicino posto di guardia costiero storico (foto George Heinrich).

1 *An arched footbridge, in painted steel and coloured glass, built in '96. It connects a busy road with the embarkation pier for ferries to Staten Island, New York. Dominating the 65-foot tower is a light symbolizing that of the lighthouse at the nearby historic coastguard point (photo George Heinrich).*

1

concrete date *in loco* a problemi di comunicazione, segnalazione e collegamento (*The Lighthouse and Bridge,* Staten Island, 1996). Certe costruzioni si innestano su volumi architettonici preesistenti per collegarli (*Bridge/ramp* di Stoccarda, 1994; *Three Skyway Bridges* per la città di Leipzig, 1997).

Ma la vera essenza della struttura, la chiave d'inizio della ricerca resta onnipresente nella sua opera. Ogni progetto di Armajani è un invito allo spettatore perché scopra *ex novo* e sperimenti *a nihilo* i concetti fisici e mentali di ponte, di casa o di giardino, gli elementi di base degli stili di vita nell'habitat. Tutto si realizza come se, risolvendo questo o quel problema di struttura, di integrazione o di urbanistica, Armajani ci facesse 'vivere' il concetto di habitat, di funzione e di contenuto dello spazio pubblico corrispondente.

Al di là di questa assimilazione esistenziale del concetto, resta il piacere estetico: Armajani vi si abbandona a corpo morto nei suoi progetti urbani, nei mobili da giardino, nelle strutture ad arabeschi metallici o nelle sculture-giare di ceramica verniciata in forma di colonna panciuta, che ricordano quelle di Hundertwasser.

Il piacere, e la poesia, ancora e sempre: uno dei progetti più recenti, la cui realizzazione è prevista nel 1998, un ponte di vetro di 12 metri su un piccolo stagno nel parco del Cheekwood Museum di Nashville, nel Tennessee, è un gioiello monumentale di grazia radiosa e di trasparenza immateriale. Qui lo stile di vita raggiunge la magia senza tempo delle fiabe. Armajani tiene a dimostrarci che nella città ideale il tempo evolutivo della storia cede il passo all'eterno presente della leggenda. L'arte pubblica provvede affinché, nella città di domani, uno dei posti migliori sia riservato alla poesia: ed è ancora politica, come la concepisce Siah Armajani.

"Public art believes in the *city and its orthodoxy. Public space is always political and public art is always predisposed to it. Public art is a logical extension of the modern movement". So says Siah Armajani, who defines himself as a "public artist" and who by that token oc-cupies a unique place – at once marginal and exemplary – in the panorama of contemporary American sculpture. His attitude evokes parallel and equally 'political' developments in other parts of the world; and I am thinking, to be sure, of Dani Karavan and of Bukichi Inoue (cf.* Domus *802 – "Cities, greenery, sculpture").*

But Armajani's 'political' philosophy puts public art very precisely into a transverse perspective, halfway between an aesthetics of relation and an existential architecture. His projects, at first conceived as utopian models from 1968 and subsequently realized in situ *as*

Villa Arson Garden

2 Il giardino si trova sui terreni del museo e della scuola d'arte di Villa Arson, sulle colline di Nizza. Il progetto di Armajani, realizzato tra il '94 e il '97, ha mantenuto il contesto esistente di edifici e alberi, aggiungendo un gazebo rotondo, tavoli da picnic, un palco e panchine mobili (foto Jean Brasille).

2 *The garden is in the grounds of the Villa Arson museum and art school, on the hills behind Nice. The project by Armajani, executed between '94 and '97, has retained the existing context of buildings and trees, adding a round gazebo, picnic tables, a stand and mobile benches (photo Jean Brasille).*

3 Realizzato nel 1994 a Stoccarda in acciaio dipinto e mogano brasiliano (per il pontile), questo ponte è il collegamento tra la piazza centrale della città e la hall del secondo piano del Sudwest LB (foto di Heudorfer).

3 *Built in 1994 in Stuttgart, in painted steel and Brazilian mahogany (for the landing-stage facing), this bridge links the city's central square to the second floor hall of the Sudwest LB (photo by Heudorfer).*

2

Bridge- Ramp

3

1 Arredi per esterni disegnati nel 1997. Armajani li considera "attrattive per i parchi della città". Egli crede che il futuro dell'arte pubblica in America sia strettamente collegato con il futuro delle città americane (foto di Rik Sferra).

2 Ponte (skybridge) a doppio arco che si trova accanto a un altro ponte lungo: entrambi collegano tra loro tre edifici a Leipzig, in Germania. Sono stati realizzati lo scorso anno in acciaio dipinto e vetro colorato, sostenuti da colonne fatte da giare in ceramica smaltata rinforzata (foto Gudrun Vogel).

3 Due ponti per Louisville nel Kentucky, ognuno lungo metri 61 circa. Collegano il quinto piano del parcheggio del nuovo aeroporto al terminal principale dell'aeroporto internazionale della città. Il progetto è in fase di realizzazione (foto Rik Sferra).

4 Ponte ad arco in vetro che si estende sopra una piccola insenatura nei pressi del Cheeckwood Museum a Nashville, nel Tennessee. Il progetto verrà realizzato quest'anno (foto di George Heinrich).

Skyway Bridges

1 Outdoor furniture designed in 1997. Armajani calls these pieces "attractions for city parks". He believes in fact that public art in the US is closely connected to the future of American cities (photo by Rik Sferra).

2 Twin-arched skybridge, built next to another, long bridge. They both link three buildings in Leipzig, Germany. They were built last year, in painted steel and coloured glass, supported by columns of reinforced glazed earthenware jars (photo Gudrun Vogel).

3 Two bridges for Louisville, Kentucky, each one spanning 200 feet. They will link the fifth floor car park of the new airport to the main terminal of the city's international airport. They will be be executed this year (photo Rik Sferra).

4 An arched bridge in glass across a small bay near the Cheekwood Museum at Nashville, Tennessee. It will be executed this year (photo by George Heinrich).

Park Furniture

1

2

Bridges for Kentucky

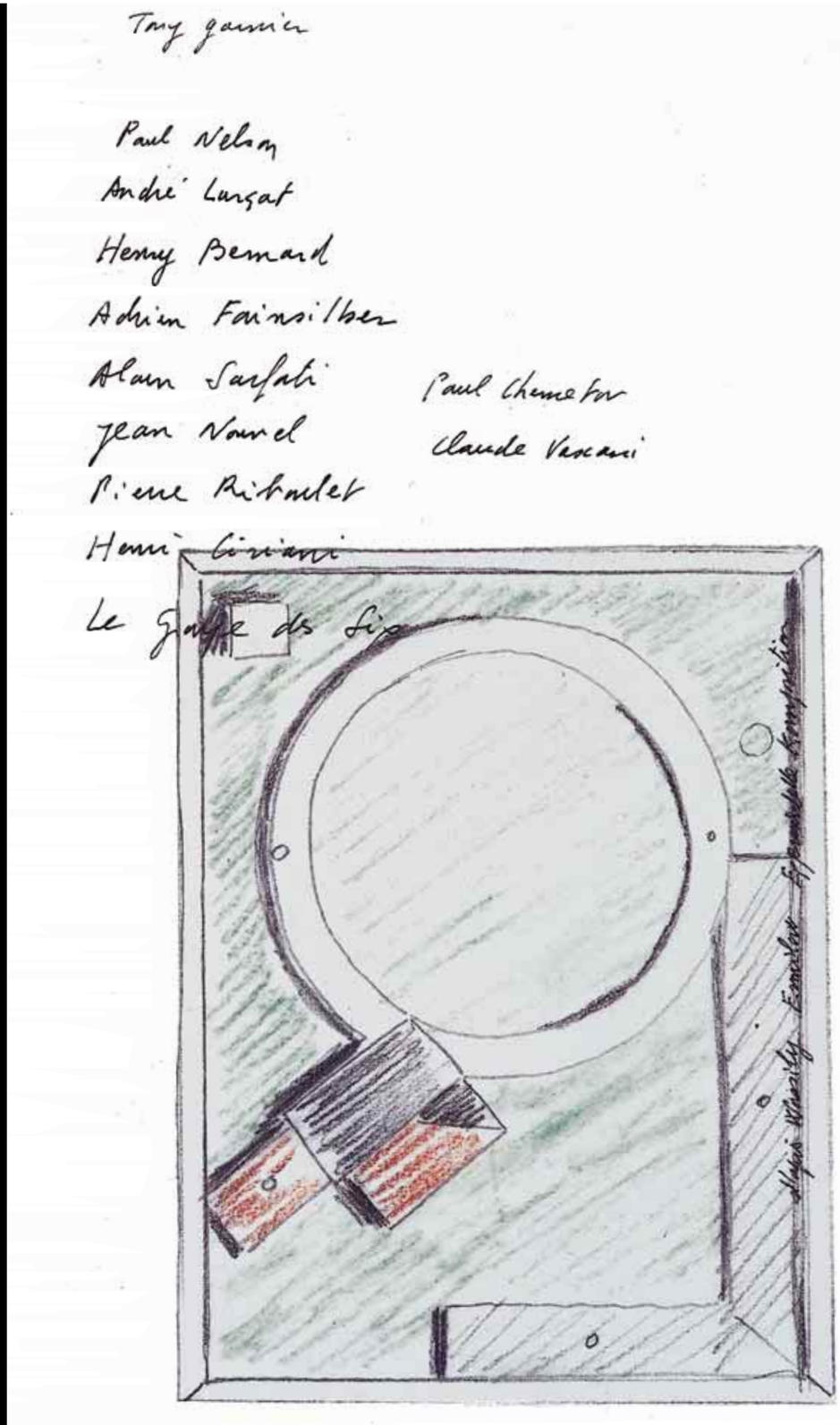
3

Glass Bridge

4

architectonic prostheses, always present themselves as aids to sensorial perception and active reflection: as tangible propositions for "lifestyles in living".
Of Persian origin, Armajani arrived in the United States at the age of 21, having finished his first period of basic education. In America he studied painting and sculpture, but also philosophy, anthropology and pure mathematics. Like the good Persian intellectual that he is, he is naturally convinced that poetry is the indispensable catalyst of man's awakening to an active awareness of the world around him. Not surprisingly, his first models of mini-constructions, which borrowed their references as much from American colonial architecture as from Russian constructivism, were bridges, inner courtyards, and small huts of steel and wood; they were definitions of concrete spaces deliberately without any immediate functional purpose, intended to foster the meditation of beings on themselves.
Bridges, courtyards and gardens… I remember my admiring surprise when I discovered at Ispahan the double bridge across the Zenderoud, its upper lane reserved for normal traffic and the lower invaded by fishermen and strollers stopping to contemplate the river's endless flow… I remember too, the quiet, discreet charm of the Chiraz gardens. That was in 1961. I had discovered Iran just as if Armajani had left it.
That earlier Iran has never ceased to haunt the artist's memory. His public art is perfectly identified with the issues of urban civilisation and its western modernity, but certain among his recent spangle of works are unequivocal recollections: the closed garden of 1992 in Los Angeles, Poetry Garden, *for example, or again the* Garden for Villa Arson *in Nice (1994-1997) or the* Wood Family Fishing Bridge *at Beloit, Wisconsin (1997).*
*The recent works are not utopian any more; they are substantial answers given on the spot to problems of communication, signalling and connection (*The Lighthouse and Bridge, *Staten Island, New York, 1996). Certain of his constructions are grafted onto pre-existing architectural volumes in order to join them together again (*Bridge/Ramp *in Stuttgart, 1994;* Three Skyway Bridges *for the City of Leipzig, 1997).*
But the real essence of the structure, the initial key to his development, remains omnipresent in his oeuvre. Each project by Armajani is an invitation to the spectator to rediscover afresh and to experiment from scratch the physical and mental concepts of the bridge, house or garden, the underlying elements of lifestyles in our habitat. Everything happens as if by resolving this or that problem of structure, integration or town-planning, Armajani had caused us to 'live' the concept of habitat, the function and contents of its corresponding public space. Beyond this existential digestion of concept, the aesthetic pleasure remains: Armajani is addicted to his urban design, to his garden furniture, his arabesque metal structures or bulbous sculpture-jars in glazed ceramic reminiscent of Hundertwasser's onion-domes.
The pleasure, and the poetry, again and always. One of his latest projects, scheduled for completion in 1998, is a 12-metre glass bridge over a small pond in the park of Cheekwood Museum, Nashville, Tennessee. This will be a monumental jewel of radiant grace and immaterial transparency, where the style of life rejoins the eternal magic of the fairy-tale. Armajani is anxious to show that in the ideal city, the evolutionary time of history gives way to the permanent present of legend. Public art is making sure that a chosen place be reserved to poetry in the cities of tomorrow. That again is politics, exactly as Siah Armajani sees it.

Disegno di Jacques-Louis Binnet, dal volume *Les architectes de la médecine. Drawing by Jacques-Louis Binnet, from the book* Les architectes de la médecine.



a cura di Gianmario Andreani

“Álvaro Siza”.

Peter Testa.
Birkhäuser Verlag, Basel, 1997 (pp.192, DM 59, SwF 50).

di Kenneth Frampton Questa monografia sull’opera di Álvaro Siza, a lungo attesa dagli studiosi come testo di riferimento, è il più recente volume della collana “Grosse Architekten” dell’editore Birkhäuser. Corredata di testo in tedesco e in inglese, questa intelligente ed elegante edizione è oggi il panorama più sintetico ed esauriente dell’opera di Siza. Va notato (cosa che depone a favore dell’intelligenza dell’editore come di quella del curatore) che questo repertorio della prolifica produzione di Siza non soffre troppo di essere stato concentrato in 164 pagine. In realtà viene mantenuto un delicato equilibrio tra disegni didattici e immagini attentamente selezionate, che consente di analizzare lo spettro dell’evoluzione di Siza in modo relativamente facile, come se si stesse guardando un documentario con l’aiuto di una colonna sonora discreta e ricca di informazioni. Va osservato che i curatori, Peter Testa e Devyn Weiser, hanno fatto un’eccezione all’impianto generale per includere un paio di opere di Siza tra le meno note, principalmente progetti che evidentemente ritengono fondamentali nel complesso della sua carriera. Penso a opere come gli uffici di Avenida da Ponte (1969), il Görlitzer Bad di Berlino (1979), la casa Machado (1981) e il Museo della Difesa spagnolo, del 1988. Questi progetti, per quanto non tutti risolti nella stessa misura, certamente testimoniano, insieme con le opere più familiari, della fertile versatilità della fantasia di Siza. È la sua proteiforme abilità di invenzione e di trasformazione, pienamente messa in luce dall’attenta, benché sintetica, introduzione di Testa; la cui brevità senza dubbio è dovuta in parte alla vastità degli intenti dell’opera e allo spazio occupato in essa dal testo inglese e tedesco.

Testa sottolinea l’uso dell’architettura, da parte di Siza, come dispositivo fisico, formativo, sospeso tra l’ambiente naturale e i processi cognitivi umani. Questo dialogo, concepito come “cosa mentale”, tra il cosmo in quanto dato e l’artificio in quanto costruito, è senz’altro una prerogativa che Siza condivide con l’architetto giapponese Tadao Ando, anche se il carattere delle loro opere e il rispettivo atteggiamento generale nei confronti della natura non potrebbero essere più diversi. La posizione di Siza a questo proposito è sinteticamente riassunta da Testa, quando scrive della piscina di Leça da Palmeira (1958-1965): “[...] Pur coerente con la scienza moderna, l’opera si distingue dalle strumentali interpretazioni moderniste della natura, poiché ciò che è naturale non è mai invaso dalla tecnica né imbevuto di naturalismo nostalgico. A Leça l’universo fisico precede e avvolge l’universo fenomenico (l’uomo). L’architettura agisce come un mondo intermedio, come giuntura tra pensiero e natura. Siza rende più intensa la condizione naturale con strumenti realizzati dall’uomo attraverso le linee geometriche astratte dell’edificio. Priva delle aperture convenzionali, l’opera assomiglia a una scultura, e crea una zona androgina tra interno ed esterno. L’architettura di paesaggio e l’ambiente si scambiano continuamente di posto. L’opera sfida il paradigma cartesiano, suggerendo i rapporti dell’uomo con lo spazio e la natura, includendo aspetti percettivi e intellettivi, e questi due aspetti coesistono l’uno accanto all’altro nella società contemporanea. Siza non riesuma un fondamento architettonico celato nella natura, ma istituisce dinamicamente un processo di pensiero, rivelando nel corpo una grande intelligenza. Articola nuove concezioni del corpo, del sé e della natura, trasformazioni per le quali il dualismo di pensiero e materia e l’unità del sé vengono messi in discussione. L’interazione tra fisico e fenomenico si estende per tutto l’arco del lavoro successivo”.

Questa concisione non è solo una questione di economia linguistica e di retorica, ma anche la manifestazione di un pensiero strutturato con precisione, uno schema fitto che richiede di essere svolto tramite l’analisi progressiva di ogni parola e di ogni frase alla luce dell’architettura di Siza. C’è da pensare che su una lettura puntuale dell’introduzione di Testa si potrebbe basare con profitto un seminario di perfezionamento per laureati. Come in un frammento di ologramma, in questa mezza pagina di commento si incarnano parecchi anni di riflessioni critiche, anche se la piena comprensione dell’architettura di Siza da parte di Testa viene ulteriormente amplificata nel testo rimanente. Vale forse la pena osservare che Testa non solo ha seguito con coerenza l’opera di Siza fin dagli anni dell’università al MIT (nel 1984 pubblicò una fondamentale tesi sulla sua opera), ma che è anche stato coinvolto professionalmente da Siza in numerose occasioni.

Come sottolinea l’introduzione, l’architettura di Siza è in costante transizione tra spazio e tempo e se certi temi e certe strategie si ripresentano, queste permutazioni idiosincratiche sono sempre manipolate in modo da adeguarsi, con coerenza, alle specificità di ciascuna nuova situazione. Così per esempio l’atrio trapezoidale che compare per la prima volta nella casa di Antonio Carlos Siza, del 1965, riemerge, con un obiettivo differente, nel padiglione Carlos Ramos costruito a Oporto nel 1986 come primo momento della facoltà di Architettura. Lo stesso si può sostanzialmente dire del cilindro che fa la prima comparsa come spirale conica nel progetto DOM del 1960 solo per perdere le inflessioni wrightiane e loosiane e diventare il puro cilindro della stazione meteorologica di Siza per le Olimpiadi di Barcellona del 1992. Se ogni opera di Siza è “cosa mentale”, questa lo è certamente, con le sue molteplici aperture verso il mare e verso la terraferma; un vero dispositivo ottico rotante, in cui la topografia viene incorniciata e reincorniciata tramite la concatenazione di finestre d’angolo e l’inserimento di terrazze.

Come sottintende Testa, l’opera di Siza abbraccia l’ascesa e la caduta dell’intera cultura architettonica di questo secolo sotto forma di una sequenza infinita di citazioni trasfigurate, che vengono poi combinate con altre morfologie in modo da generare proposte di totale freschezza: una colonna di Loos qui, una facciata frammentata di Aalto là, un condensatore sociale preso dall’avanguardia sovietica e riproiettato come servizio sociale per Berlino e così via, solo che oggi quest’ultimo appare filtrato attraverso il movimento Neues Bauen e l’opera di Erich Mendelsohn.

Molti riferimenti dell’architettura di Siza in un modo o nell’altro sono con discrezione classici. Pensiamo al palladianismo loosiano della casa Duarte (1985) o al porticato della facoltà di Pedagogia di Setubal (1994) o anche al peristilio rivestito di pietra del Padiglione portoghese per l’Esposizione mondiale del 1988, che si avvia oggi a compimento. In questo caso un peristilio neoclassico si proietta su una palese esibizione di forme tettoniche.

Mentre non si può certo parlare di Siza come di un architetto particolarmente tettonico, ci sono momenti della sua opera in cui l’intervento sul terreno alla Semper si esprime inequivocabilmente, come nell’asilo João de Deus di Penafiel (1991) o nella fabbrica Vitra, presso Basilea (1994), in cui il livello sotterraneo di cemento è rivestito di pietra. In molti casi il rivestimento è testimone di un materiale che l’architetto avrebbe preferito usare se fosse stato in grado di permetterselo; pietra massiccia nel caso del centro d’arte di Santiago de Compostela o mattoni pieni nel caso della fabbrica Vitra. In entrambi i casi, tuttavia, la muratura compare come decorazione superficiale. Altre volte tuttavia il materiale è praticamente invisibile; come nella casa Duarte, in cui pedate e alzate di pietra della scala principale, trattate come lavori di ebanisteria, sono contrapposte a un unico gradino di pietra massiccia all’inizio della rampa.

Forse non c’è una sola opera nel *corpus* di Siza che esprima in sintesi tutte queste molteplici dimensioni quanto il Centro Galiziano d’Arte Contemporanea realizzato a Santiago di Compostela nel 1994. Qui le tradizioni tettoniche classiche e organiche dell’architettura occidentale si congiungono miracolosamente in un’unica, magistrale opera. Come scrive Testa, nella sua caratteristica asciuttezza, “il centro d’arte è rivestito di granito, in coerenza con gli edifici civili e monumentali della città; ma l’utilizzo adotta un’espressione correlata alla struttura di cemento armato, caratterizzata dall’apertura di grandi luci”. Il che tuttavia non esaurisce assolutamente la questione, poiché, come nota ancora Testa, l’edificio è una forma di rotazione elaboratamente stratificata, concepita in modo da rivitalizzare e integrare le terrazze a verde che fiancheggiano l’adiacente convento di Santo Domingo de Bonaval. E non va dimenticata, tra le raffinate soluzioni paesaggistiche che collegano queste due opere, la risistemazione idrica del sito, tramite un canale che scende serpeggiando dal convento fino al percorso lastricato che conduce al centro d’arte.

This monograph on the work of Alvaro Siza, long overdue as a referential text for students, is the latest volume in the Birkhäuser series “Grosse Architekten”. Issued as a dual text in German and English, this ingenious and elegant publication is the most succinct and comprehensive survey of Siza’s work to date. Remarkably enough (and this speaks equally for the ingenuity of both publisher and editor) this record of Siza’s prolific output seems not to suffer excessively for having been condensed into 164 pages. In fact, a delicate balance is maintained between didactic drawing and carefully selected image, one which enables one to survey the spectrum of Siza’s development with relative ease, almost as though one were watching a documentary with the aid of a discreet and informative soundtrack. One notes that the editors, Peter Testa and Devyn Weiser have gone out of their way to include one or two of Siza’s lesser known works, mostly projects that they clearly consider to be seminal in the overall trajectory of his career. I have in mind such pieces as the Avenida da Ponte offices (1969), the Görlitzer Bad, Berlin (1979), the Machado House (1981) and the Spanish Defense Museum of 1988. While these projects are by no means all brought to the same level of resolution, they certainly testify, along with the more familiar works, to the fertile multiplicity of Siza’s imagination. It is this protean capacity for invention and transformation that comes to be emphasized in Testa’s perceptive, but extremely condensed introduction; the brevity of which is no doubt partially the result of the broad coverage of the work and the deployment of German and English throughout.

Testa stresses Siza’s use of architecture as a physical, formative device suspended between the natural environment and the cognitive processes of man. This dialogue, conceived as a cosa mentale between the cosmos as found and the artifice as constructed, is surely something that Siza shares with the Japanese architect, Tadao Ando, although the character of their work and their respective attitudes towards nature could hardly be more different. What Siza has to contribute in this regard is succinctly summed up by Testa when he writes of the Leça da Palmeira swimming pool (1958-1965): “[…] While coherent with modern science, the work stands in contradistintion to modernist instrumental interpretations of nature, as the natural is neither invaded by technique nor imbued with nostalgic naturalism. At Leça, the physical universe precedes and envelops the phenomenal (man). Architecture acts as an intermediate world, as a seam between mind and nature. Siza intensifies the natural situation through men-made means by the astract geometric lines of building. Lacking conventional opening, the work resembles sculpture, creating an androgynous zone between inside and outside. Landscape architecture and the environment continually exchange places. This work challenges the Cartesian paradigm, suggesting man’s relations to space and nature, including sensible as well as intelligible aspects, and that these two aspects exist side by side in contemporary society. Siza does not exhume a hidden foundation for architecture in the natural, but sets in motion a thinking process, revealing the body as a great intelligence. He articulates new concepts of body, self and nature, transformations for which dualism of mind and matter and the unity of self are challenged. This interaction between the physical and the phenomenal is expanded throughout all subsequent work”.

Such concision is not just a matter of linguistic economy and eloquence, but is also a manifestation of tightly structured thought, a dense pattern which demands to be unpacked through an examination of each successive word and phrase in the light of Siza’s architecture. One imagines that a graduate seminar could be profitably based on a close reading of Testa’s introduction. Like a holographic fragment, many years of critical reflection are embodied in this 186 word gloss, even if Testa’s full understanding of Siza’s architecture is further amplified in the rest of the text. It is perhaps important to note that Testa has not only consistently followed Siza’s work since he was a student at MIT (he published a seminal student thesis an his work in 1984) but that he has also been involved with Siza professionally on a number of occasions.

As the introduction points out, Siza’s architecture is in constant transition across place and time and if certain themes and strategies re-occur, these idiosyncratic permutations are always manipulated so as to address, with pertinence, the particularities of each new circumstance. Thus for example, the trapezoidal atrium that first appears in the Antonio Carlos Siza house, dating from 1965, resurfaces, to a different end, in the Carlos Ramos pavilion built in Oporto in 1986 as the first phase of the school of architecture. Much the same may be said of the cylinder which first appears as a conic spiral form in the DOM project of 1980 only to loose its Wrightian and Loosian inflections to become the pure cylinder of Siza’s meteorological station for the 1992 Barcelona Olympics. If any work of Siza’s is a cosa mentale, this is surely it with its multiple openings to the sea and the land; a rotary, optical device in fact where the topography is framed and re-framed through a concatenation of corner windows and inset terraces. As Testa implies, the entire architectural culture of this century rises and falls in Siza’s work as a never ending sequence of transformed citations, which are then combined with other morphologies so as to engender totally fresh propositions; a column from Loos here, a faceted facade from Aalto there, a social condenser taken from the Soviet avant garde and re-projected as a bathing facility for Berlin, and so on, only now this last seems to have been filtered through the Neues Bauen movement and the work of Erich Mendelsohn.

There are numerous references in Siza’s architecture that are in one way or another discretely classical. One thinks of the Loosian Palladianisim of the Duarte House (1985) or of the portico of the Setubal College of Education (1994) or even of the stone clad peristyle of the Portuguese Pavillion, now nearing completion for 1988 World Exhibition. In this instance, a neoclassical peristyle is set against an overt display of tectonic form.

While we surely cannot think of Siza as a particularly tectonic architect, there are moments in his work when the Semperian earthwork comes to be unequivocally expressed as in his João de Deus Kindergarten at Penafiel (1991) or in the factory for Vitra, near Basel (1994), where the concrete undercroft is faced in stone. In many instances, the cladding testifies to a material that the architect would have preferred to have used had he been able to afford it; solid stone in the case of the museum in Santiago de Compostela or solid brick in the case of the Vitra factory. In both instances, however, masonry appears as a veneer. At other times however, the real material is virtually invisible as in the Duarte House where the joinery-like stone treads and risers of the main stair are countered by a single solid stone step at the beginning of the flight.

Perhaps there is no one work in Siza’s œuvre that so synthesizes all these multiple dimensions as his Galitian Center for Contemporary Art realized in Santiago de Compostela in 1994. Here the tectonic, classic and organic traditions in Western architecture are miraculously conjoined in a single magisterial work. As Testa puts it with characteristic economy, “the museum is clad in granite, corresponding to the civic and monumental buildings of the city, however, its use assumes an expression related to a reinforced concrete structure characterised by large open spans”. But this is by no means all there is to it for as Testa also notes, the building, is an elaborately layered rotary form, devised so as to revitalize and reintegrate the terraced gardens flanking the adjacent convent of Santo Domingo de Bonaval... Not least among the subtle landscape features that bind these two works togheter is the re-irrigation of the site by an acqueous channel that meanders down from the convent to the paved earthwork bounding the museum.

“Les architectes de la médecine”.

Jacques-Luis Binet .
Dessins Pierre Buraglio.
Les Editions de l’Imprimeur,
Besançon, 1997
(pp. 175, F 174).

di Roberto Gamba La storia dell’architettura ospedaliera permette di ripercorrere le tappe tecniche e istituzionali che da prima del medioevo all’età moderna hanno visto svilupparsi l’assistenza sociale e sanitaria, nell’affrontare prima i problemi dei derelitti quindi, progressivamente, quelli dei malati. Al centro delle vicende qui raccontate c’è la Francia con la sua civiltà illuminista, culla della rivoluzione istituzionale e culturale europea e ci sono le altre tradizioni nazionali, con l’Italia dei mille Comuni in primo piano.

Nei secoli, la medicina e l’assistenza sono state strettamente legate alla forma costruttiva degli ospedali: i templi di Esculapio riferiti ai testi ippocratici, l’hôtel-Dieu del Medioevo alla compassione, l’ospedale generale all’ordine monarchico, quello a padiglioni alla nascita della suddivisione clinica. Una certa evoluzione della farmacologia, della tecnica chirurgica, della diagnostica, è potuta avvenire anche grazie a quanto messo a disposizione dalle discipline tecnico-architettoniche: così la suddivisione a padiglioni, i teatri anatomici, l’impiantistica, l’arredo, gli interventi artistico-psicologici sono esempi di un processo, oggi ininterrotto e ipertecnologico, e appena apparsi furono altrettanti punti di svolta per uno sviluppo scientifico-pratico via via sempre più importante.

Basti pensare che il tipo-ospedale ancora non esisteva quando già erano ben definiti in molteplici varianti i templi, le fortezze, le terme. Che il letto divenne elemento individuale e fondamentale con il sorgere della clinica, che già alla fine del XVIII secolo se ne capì l’importanza, se ne evolse il disegno, lo si meccanizzò e esso divenne un mobile strumento d’osservazione e di trattamento. Tra progresso sanitario e architettura c’è un legame storico: il primo è stato frutto dell’avanzamento scientifico ma anche di volontà politiche e sociali, concretamente manifestatesi in direttive costruttive. Oggi l’architetto sembra essere stato emarginato dalla programmazione ospedaliera. Appartiene all’ultima fase dello schema della costruzione. Primariamente igienisti, amministratori, politici sono impegnati a definire il numero dei lotti da creare, in funzione di un insieme di norme esistenti.

Quindi entra in azione un insieme di esperti di strutture, ascensori, impianti, che cercano di semplificare e banalizzare le necessità, ponendole a confronto con le loro rese economiche.

Poi viene la scelta dell’insediamento, che cade su un terreno sempre troppo piccolo per la pluralità degli obiettivi posti. E solo al quarto stadio del processo interviene l’architetto, che deve tradurre in volume una somma di imposizioni che gli toglie quasi ogni autonomia e lo cala in una ben complessa realtà. L’autore del libro è un ematologo universitario della Pitié-Salpêtrière di Parigi e conduce questo lucido racconto storico aiutato dai semplici e espressivi disegni di Pierre Buraglio, professore alla Scuola di Belle Arti di Parigi.

Nell’ultimo capitolo, traccia le tappe dello sviluppo più recente di una medicina che, forse al contrario che nel passato, ha suscitato una nuova architettura.

Sono citati Pierre Riboulet, André Wogenscky, Adrien Fainsilber, Paul Chemetov, Alain Sarfati, Jean Nouvel, Claude Vasconi, artefici della trasformazione di certi ospedali e coautori della messa in opera dei trattamenti più moderni, delle nuove specialità, del rinnovamento delle relazioni tra malati, malattie e medici.

Una totale modifica del funzionamento delle strutture ospedaliere è stata richiesta per giungere a tali effetti, dando corpo così a una tra le più evidenti rivoluzioni tipologico-architettoniche dell’era moderna.

The history of hospital architecture allows us to look back over the technical and institutional stages of these buildings. From the Middle Ages to modern times social and health care has developed, first tackling the problems of foundlings, then gradually looking after the sick. France is the center of the events narrated here, with its Enlightenment culture, the cradle of the European institutional and cultural revolution. The other national traditions are covered, too, with Italy’s thousand communes in a prominent position.

Over the centuries, medicine and care have been closely tied to the constructional form of hospitals: Asclepias’ temples referred to the texts of Hippocrates; the Medieval hôtel-Dieu referred to pity; the general hospital referred to the monarchy; and the ward type springs from the breakdown into clinics. Some of the evolution in pharmacology, surgery technique and diagnostics was possible because of what had been made available by the technical-architectural disciplines. So the ward division, the anatomy theaters, the services, the furnishings and the artistic and psychological features are examples of a process, which today is unbroken and hypertechnological. When these innovative concepts first appeared, they represented turning points for an ever more important scientific and practical development.

It suffices to think that the hospital type did not exist yet; there were a range of variations: temples, fortresses, baths. Also, the bed became a key, individual element when clinics were born. At the end of the eighteenth century, its importance was grasped, its design evolved, making the bed a mechanized, mobile observation and treatment tool.

There is a historical connection between health care progress and architecture; the former was generated by scientific advancement and political and social will, which manifested themselves in constructional guidelines. Today the architect seems to have been marginalized in hospital planning, this outcast being called in at the last phase of construction.

Primarily, hygienists, administrators and politicians are those who decide the number of beds to create, which have to comply with the existing norms. Then comes the team of structural engineers and systems experts, who seek to simplify and banalize the needs, comparing them with the economic benefits. Next the site is chosen, which is always too small for the multitude of goals set. And, not until the fourth step in the project is the architect called in. He or she has to translate into a volume a total set of constraints that deprives them of almost all autonomy. They fit into a very complex world. The writer of this publication is a university haematologist at Paris’ Pitié-Salpêtrière; in this clear historical account he is aided by the simple, expressive drawings of Pierre Buraglio, a professor at the Beaux-Arts School in Paris. In the last chapter he examines the latest developments in medicine; perhaps unlike the past, they have triggered a new architecture. Pierre Riboulet, André Wogenscky, Adrien Fainsilber, Paul Chemetov, Alain Sarfati, Jean Nouvel and Claude Vasconi are mentioned as the authors of the transformation of some hospitals. They co-authored of the most modern treatments, the new specializations and the revamping of the relations between the sick, illness and doctors. A total rethinking of the workings of hospitals was demanded to achieve this, engendering one of the most evident typological revolutions in Modern architecture.

“Cruz/Ortiz”.

Introduzione di Rafael Moneo.
Tanais Ediciones, Madrid, 1997
(pp. 175, s.i.p.).
Ed. inglese, Princeton architectural Press, 1997. Ed. tedesca, Birkhäuser, 1997. Ed. italiana, Logos, 1997.

di Veronica Scortecci La monografia dedicata a Cruz e Ortiz dalla casa editrice Tanais presenta dodici progetti scelti dagli stessi architetti e presentati con una documentazione di foto e disegni. Rafael Moneo scrive l’introduzione al volume con affettuosa attenzione al lavoro dei due andalusi. L’ultima sezione del libro contiene un regesto di tutte le opere, rappresentate da un’immagine di riferimento e corredate dalla relativa bibliografia. Il volume, pubblicato in collaborazione con la Subdirección General de Arquitectura, documenta nella sua quasi totalità realizzazioni di committenza pubblica, ancora una volta a ricordare come in Spagna il rinnovamento e la conservazione del patrimonio architettonico siano oggetto di investimenti e occasione di confronto per i migliori architetti. Cruz e Ortiz si resero famosi alla fine degli anni Settanta grazie alle case per appartamenti costruite a Siviglia. Si trattava di edifici residenziali il cui buon inserimento nel contesto della città storica pareva nascere dalla sere-

nità dello spazio progettato più che da una preoccupazione di tipo 'linguistico' o figurativo. I materiali prescelti erano quelli tradizionali e la tipologia quella dell'edificio a corte, che acquisì lì grazia inaspettata per la libertà del disegno che lo trasformò in episodi di stupefacente e tranquilla novità. Questo è restato un po' il tono e l'accento caratteristico dell'edilizia residenziale di Cruz e Ortiz, estremamente domestica anche quando le situazioni al contorno sono più difficili come a Madrid-Carabanchel o dove il progetto si confronta con il tema della ripetizione della cellula come nella "urbanización Tharsis". A Tharsis si trattava di progettare un insieme residenziale composto da case unifamiliari a basso costo, piccoli servizi tra cui una biblioteca e alcuni negozi (non ancora realizzati): le case sembrano un po' pezzetti di un grande gioco di costruzioni ma vi ritroviamo un bel disegno dello spazio pubblico interstiziale, una grazia un po' strana nelle facciate corte e nella sezione del tetto che pare una lastra senza peso né spessore. Senz'altro centrali nella progettazione recente di Cruz e Ortiz, sorprendenti per il controllo della scala e per la coerenza delle sezioni, sono il progetto per lo stadio di Madrid e la stazione degli autobus a Huelva. Lo stadio di atletica di Madrid (1989-94) si trova nella periferia della capitale in un'area già oggetto di trasformazione a causa della costruzione della M-40, in un luogo che sembra preludere ai grandi spazi della meseta castigliana pur vivendo nello stesso tempo un'aria un po' da periferia urbana. Non so chi, se Cruz e Ortiz o il loro pubblico, ha chiamato per primo questo edificio "la peineta". La peineta è quel pettine, dalle dimensioni occasionalmente anche considerevoli, che le signore spagnole sfoggiavano e ancor oggi sfoggiano in occasioni speciali, inforcato tra i capelli, un po' corona di spine un po' diadema. Così lo stadio visto da lontano è un disco infitto nel terreno contro il cielo terso dell'altopiano, plastico puro e severo, come scrive Moneo "sintesi di funzionalità e geometria, luogo e tecnica, spazio e materiali, come nella migliore architettura del passato". Moneo nella sua introduzione affianca allo stadio la stazione degli autobus di Huelva (1990-94), in cui due forme geometricamente semplici dettate in modo elementare dalle condizioni esterne (la forma del lotto e la circolazione ottimale degli autobus) danno alla luce un edificio in cui nessuna forma sembra prevalere salvo quella data dal movimento degli autobus. Si tratta di un manufatto ben articolato in grado di organizzare esternamente spazi ricchi e semplici, e all'interno ambienti luminosi e fluidi. Tra le grandi opere e tra quelle più riuscite ricordo la stazione di Santa Justa a Siviglia (1988-91), che sempre da Moneo viene descritta come un luogo di concatenazioni, dove gli spazi si succedono senza perdere la loro indipendenza e l'autonomia di disegno imposta loro dalla funzione (biglietteria, hall, marciapiedi di accesso ai treni), mentre l'insieme trova il suo ordine attraverso il disegno della sezione. Nella stazione il controllo della luce diventa anche tema di progettazione e gli spazi si susseguono in profondità accompagnati da generose e sempre diverse sorgenti di luce naturale. Il grande manufatto si inserisce elegante nella città, grazie alla curva della tettoia che accompagna all'esterno i viaggiatori e alla scalinata che raccorda l'edificio al terreno. Diverso l'approccio nel porto di Chipiona (1994-95) dove gli edifici che pur configurano spazi e luoghi diversi lo fanno dietro le quinte di pannelli a lamelle di cemento prefabbricato, a volta brise soleil a volta vere e proprie facciate che sottolineano l'unitarietà in un intervento in realtà articolato in spazi vari per tipologia e funzione. Esiste un altro capitolo importante nella produzione di Cruz e Ortiz, costituito dagli interventi che in modo diretto si confrontano con l'esistente, sia questo semplicemente il consolidato tessuto della città di Siviglia, sia esso un edificio monumentale di cui viene progettata una rimodellazione o un ampliamento. Il confronto con il costruito non parte quasi mai dal puro confronto figurativo, ma da una lettura degli spazi esistenti rispetto a cui lavorare in continuità, contrasto o giustapposizione. Penso al riadattamento a museo del baluardo fortificato di Cadice (1986-89) dove il ridisegno dello spazio aperto dà una nuova continuità ai percorsi ai diversi livelli, o al progetto per la riconversione di due case nel centro antico di Siviglia (1989-92) trasformate in sedi di uffici pubblici (dove il nuovo si accosta al vecchio cambiando ancora una volta la natura dello spazio non costruito, questa volta un patio, su cui nuovo e vecchio affacciano. La sede del nuovo governo della provincia di Siviglia (1991-95) è un ampliamento del neoclassico quartier generale. In questa occasione la composizione planimetrica generale non cambia sostanzialmente ma l'asse di simmetria che esce dal grande cortile esistente organizza a bandiera il corpo degli uffici e termina in un portico dalle proporzioni quanto mai generose che giocano con la scala monumentale dell'edificio esistente. Le facciate in questo caso sono giocate secondo una lettura astratta della composizione classica. Le finestre che ritmano le facciate esterne, a nastro verticale, alla ricerca di monumentale urbanità forse in questo caso non convincono fino in fondo, ma senza dubbio la scala delle nuove costruzioni, la composizione dei vuoti e dei pieni e il loro disegno compongono con dignità e serenità il complesso generale.

Cruz - Ortiz, Case d'abitazione a Tharsis, Huelva, 1988-92 *Cruz - Ortiz, Dwellings in Tharsis, Huelva, 1988-92.*

The monograph on Cruz and Ortiz published by Tanais presents twelve schemes selected by the architects themselves, backed up by photographs and drawings. Rafael Moneo wrote the affectionate introduction to the work of the two Andalusians. The final section of the book contains a list of all their built works, complete with one image and a bibliography. The volume, printed as a collaboration with the Subdirección General de Arquitectura, is almost totally devoted to public buildings; once again, this reminds us that in Spain funds are set aside for the renovation and conservation of the architectural heritage. And the best architects can compete. Cruz and Ortiz rose to fame in the late 1970s, thanks to the Seville apartment blocks. Twelve housing units fit nicely into the context of the historic city; they appeared to be generated by the serenity of the designed space more than by 'linguistic' or figurative concerns. Traditional materials were adopted. The courtyard typology is unexpectedly graceful because of the freedom of the design that has transmuted the courts into stunning and peaceful novelties. This has continued to be the characteristic tone and accent of Cruz and Ortiz's residential structures. They are extremely domestic, even when the context is trickier, as in Madrid-Carabanchel, or where the cell had to be repeated, like the Tharsis development. The latter called for a housing complex comprising low-cost single-family houses, a few minor facilities (including a library) and some (still unexecuted) shops. The houses somewhat resemble the tiny pieces of a big construction game, but the intermediate public space is nicely done; also, the short facades have a slightly odd grace, while the roof looks like paper-thin, weightless plate.

Unquestionably, the Madrid Stadium and the Huelva Bus Station are central to the architects' recent designs; we are surprised by the control of the scale and the coherence of the sections. The Madrid Athletics Stadium (1989-94) stands in the capital's outskirts; the site had already been transformed by the building of the M-40 freeway. The place seems to be a prelude to the wide open spaces of the Castilian meseta, *although it still belongs to the outlying districts. I do not know if Cruz and Ortiz or their admirers first called this structure* la peineta. *This is the comb, which sometimes is rather large, that Spanish women used to wear in their hair, like a crown of thorns or a diadem. Viewed from afar, the Stadium resembles a disk sunk into the ground, standing out against the clear blue sky of the high plateau; it is plastic, pure and severe. As Moneo puts it, "... a synthesis of functionality and geometry, location and technology, space and materials, as in the best architecture of the past". In his introduction Moneo compares the Stadium to the Huelva Bus Station (1990-94). The two geometrically simple forms were engendered in an elementary fashion by the outside constraints: the shape of the lot and the best bus paths, giving birth to a building in which no form seems to prevail, except the movement of the buses. This complex structure is able to create rich and simple exterior spaces, whereas the interior boasts bright, flowing environments.*

I believe that one of the architects' most successful big commissions is the Santa Justa Station in Seville (1988-91). According to Moneo, it is a place of concatenation, where the spaces follow one another without losing their independence and the autonomous design imposed by their functions (ticket windows, hall, train platforms). And order for the whole is generated through the section design. In the station controlling daylight also was a design theme and the spaces come one after the other, deeper and deeper, provided with ample, constantly different sources of daylight. The large building fits elegantly into the city, thanks to the curve of the canopy that shelters the travelers outside the station and the stairs linking the building to the ground. The Chipiona Port (1994-95) approach differed. Although the structures configure diverse spaces and places, they do so behind thin, precast concrete panels, brise soleil or real facades. They underscore the unified aspect of a scheme whose spaces vary as a function of typology and use. Another major chapter in Cruz and Ortiz's production is represented by the buildings that relate directly to the existing city, be it merely the consolidated fabric of Seville or a monumental building that is refurbished or extended. The relationship to the context practically never is based purely on a figurative matching, instead it relies on a reading of the existing spaces which allows the architects to create continuity, contrast or juxtaposition. I have in mind the museum conversion of the Cadiz fortification (1986-89), where the redesign of the open space creates a fresh continuity of the circulation paths at the various levels.

Also noteworthy is the conversion of two apartment houses in Seville's historic core into public offices (1989-92). In this design the new and the old are adjacent, changing once again the nature of the exterior space – a patio, this time – which the old and the new overlook. The new Seville Province Government Buildings (1991-95) are the extension of the Neoclassical Headquarters. In this case, the general plan was left substantially unmodified, but the axis of symmetry extending from the large, existing courtyard shapes the office unit. The axis terminates in a grand arcade whose size relates to the monumental scale of the existing structure. In this scheme, the facades represent an abstract interpretation of the Classical composition. Perhaps the vertical strip windows of the exterior facades, devised in search of a monumental urbanity, are not completely successful; yet the scale of the new structures, the composition of the solids and voids and their design undoubtedly create a dignified, serene complex, overall.

"Museo Italia. Diario di un soprintendente-ministro".

Antonio Paolucci.
Sillabe, Livorno, 1996 (pp. 191, s.i.p.).

di Alberto Artioli Un libro speciale di un autore di eccezione: è questo infatti il diario di viaggio di Antonio Paolucci che nel governo Dini ha rivestito, per più di un anno, la carica di Ministro per i Beni Culturali e dunque di responsabile primo, morale e politico, dell'immenso patrimonio artistico del nostro Paese. Un viaggio del tutto particolare perché, come lui stesso ci ricorda, "il viaggio in Italia non è una opzione turistica, ma una dimensione dello spirito, è l'architrave della comune cultura d'occidente".

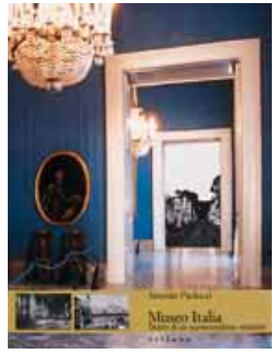
Come è noto Paolucci è entrato nel governo non per ragioni politiche ma realmente tecniche, essendo stato (ed è tornato a esserlo al termine del mandato ministeriale) il Soprintendente per i Beni Artistici e Storici di Firenze, carica questa che già da sola fa tremare i polsi.

Il libro, che ovviamente ha una linea tematica ma non un percorso organizzato, conferma la specificità del Paese Italia che è quella di possedere grandissimi tesori d'arte diffusi capillarmente su tutto il territorio nazionale, territorio che, come l'autore più volte sostiene, è esso stesso bene primario anche se fortemente avvilito in questo ultimo cinquantennio.

Gli articoli che costituiscono il libro toccano, col supporto di una esauriente raccolta di immagini, fatti di cronaca artistica e di politica culturale; si passa dunque dal dibattito sulla ricostruzione della Fenice all'esigenza di autonomia dei musei, dal restauro della cupola di Santa Maria del Fiore alla gestione del giubileo, dal turismo culturale alla riapertura del duomo di Venzone (che ci riporta al recente tragico terremoto dell'Italia centrale), dagli itinerari alternativi ai flussi turistici tradizionali al recupero degli oggetti depredati in guerra, dalla restituzione all'Etiopia della stele di Axum ai vandalismi di Piazza Armerina, dalle bombe di via dei Georgofili al federalismo amministrativo dei beni culturali, dal recupero dei Sassi di Matera alla salvaguardia dell'archeologia industriale.

Gli articoli di Paolucci, come detto legati all'attualità, evidenziano la sua formazione di storico dell'arte e infatti a volte si trasformano in veri e propri saggi mai però sofisticati o accademici, ma sempre tesi a sollecitare il senso critico del lettore.

L'autore, che si definisce sempre come "ministro-soprintendente" per sottolineare costantemente la sua specificità tecnico-scientifica, durante il suo mandato, ben consapevole dell'impossibilità di risolvere i tanti e ben noti problemi che affliggono il pianeta Beni Culturali, ha sposato realisticamente la politica dei piccoli passi per raggiungere almeno alcuni obiettivi. Non è semplice infatti gestire il patrimonio del nostro Paese che Paolucci, con un'efficace immagine, definisce come "museo-diffuso" e che dunque affianca episodi di rilevanza mondiale, come il Pantheon o il *Cenacolo* vinciano, ad altri minori che tuttavia rappresentano la peculiare ricchezza dell'Italia e che responsabilmente devono anch'essi essere presi nella dovuta considerazione evitando deleterie gerarchie di valori. Paolucci durante il mandato ministeriale, nonostante la sua provenienza tecnica, fatalmente ha dovuto affrontare questioni squisitamente politiche come l'istanza federalista e dunque il problema del decentramento dell'amministrazione dei beni culturali, ora di competenza statale, rivendicando l'importanza delle Soprintendenze che egli identifica come strutture di servizio, e non certo di potere, di grande tradizione storica. E non manca anche una esplicita critica alla classe politica italiana che, incapace di vedere nel patrimonio artistico una risorsa primaria, sia morale che economica, ha sempre riservato a questo settore scarsa attenzione e conseguentemente limitati investimenti tradendo così l'idea di Giovanni Spadolini che aveva immaginato il Ministero per i Beni Culturali, da lui stesso creato, come un organismo tecnico scientifico sganciato dalle maglie burocratiche e volano di una nuova e moderna politica culturale. Il libro è stato scritto prima del terremoto che ha colpito le terre umbre e marchigiane spezzando vite umane e monumenti; per affrontare questa emergenza e coordinare le operazioni di salvaguardia monumentale è stato chiamato proprio Paolucci, un uomo che ha la cultura, l'esperienza, la passione e lo spirito di servizio indispensabili per assolvere questo arduo compito. Sembra bene augurante adattare ai tanti monumenti offesi e alla basilica di San Francesco di Assisi, da dove, come sostiene Paolucci, si è irradiata la lingua figurativa d'Italia, le parole da lui scritte in occasione della riapertura al culto del duomo di Venzone distrutto dal terremoto del 1976 : "Le quasi ottomila pietre che l'onda sismica aveva sciolto dal loro assetto secolare e trasformato in cumuli informi di detriti sono state a una a una recuperate, numerate, rimontate come in un gigantesco 'puzzle', come per una sciarada sacra che aveva per posta il recupero dell'anima stessa della comunità".



This is a special book by an exceptional author. In fact, this is the travel diary of Antonio Paolucci who was the Culture Minister for over a year in the recent Dini government; therefore, he bore the primary moral and political responsibility for our country's immense artistic legacy. This was a rather distinctive journey since, as the writer himself reminds us, "A trip in Italy is not a tourist option, it is a dimension of the spirit – the cornerstone of the West's common culture".

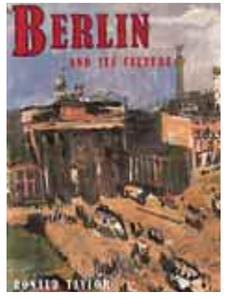
It is widely known that Paolucci did not join the government for political motives, they truly were technical. As a matter of fact, he was then (and returned to his post when the ministerial mandate had terminated) the director of Florence's Monuments and Fine Arts Service. A job that makes people shake in their boots.

Obviously, the publication follows a theme, but its path is not organized; it confirms the specific attributes of Italy, a nation boasting very, very great art treasures scattered all over the country. As the author himself underscores several times, the landscape itself is precious, although it has suffered severe damage during the past half century.

The articles in the volume probe, backed up by an exhaustive selection of images, artistic events and cultural policy. Thus the topics range from the debate on the reconstruction of Venice's La Fenice Opera House to the museums' need for autonomy, to the restoration of the dome of Florence's Cathedral, to the 2000 Jubilee, to cultural tourism, to the reopening of the main church in Venzone (this brings us back to the tragic earthquake in central Italy in autumn 1997), to alternative itineraries, to the traditional tourist currents, to the return of war booty, to restoring the Axum stele to Ethiopia, to the vandalism in Piazza Armerina, to the bombs in Via dei Georgofili, to administrative federalism of the monuments and fine arts service, to the rehabilitation of the Matera Sassi and to safeguarding industrial archaeology. Paolucci's pieces, springing from current events, manifest his training as an art historian. At times, they transform themselves into actual essays, without ever becoming sophisticated or academic. Rather, their goal always is to stimulate the reader's critical appreciation. As long as he held this office, the author considered himself a "Minister-Head of the Monuments and Fine Arts Service", to constantly stress his technical and scientific traits. He is fully aware that it is impossible to solve the host of well-known problems afflicting this sector; so he realistically subscribed to the policy of taking small steps in order to accomplish at least some aims. In fact, it is no easy task to manage our country's artistic legacy, which Paolucci efficaciously calls an "ubiquitous museum". Alongside some world-class artifacts, like the Pantheon or Da Vinci's Last Supper, *there are many minor ones, yet this represents Italy's peculiar wealth. They, too, must be taken into the necessary consideration, avoiding harmful hierarchies of values.*

Although he is a 'technician', when he was a minister Paolucci could not avoid tackling purely political issues, like federalism. On this matter of the decentralization of the administration of the Monuments and Fine Arts Service, he defends the importance of a national body which he thinks is a service organization of long standing, not a power structure. In addition, Paolucci explicitly criticizes the Italian politicians for being unable to realize that the artistic legacy is a primary moral and economic resource; hence, they have always cared little about this sector and, consequently, impeded investments. So, they have betrayed Giovanni Spadolini's idea; he created the ministry himself and imagined it as a technical, scientific body, free from bureaucracy – the driving force in a new, modern cultural policy.

The text was written before the earthquake in central Italy in September, 1997, which has caused many casualties and damaged monuments. Paolucci himself was called in to head the salvage of the monuments, for he has the culture, experience, passion and dutiful spirit demanded for performing this arduous task. It seems like a portent for the multitude of damaged monuments and Assisi's Basilica of San Francesco (the source, Paolucci maintains of Italy's representational language). On this regard, we would like to cite the words he wrote for the reopening of the main church in Venzone which had been destroyed by the 1976 earthquake. "The nearly eight thousand stones that the tremor had shaken from their age-old arrangement, transforming them into shapeless piles of debris, were recovered one by one and numbered. Then they were reassembled, like a gigantic puzzle, like a holy game on whose outcome the very soul of the community depended".



"Berlin and its Culture. A Historical Portrait".

Ronald Taylor.
Yale University Press,
New Haven and London, 1997
(pp. 416, £. 29.95).

di Lorenzo Spagnoli Un'antica raccolta dei documenti che regolavano i rapporti fra Berlin e Kölln (i primi nuclei della futura Berlino), compilata intorno al 1400, è illustrata con due miniature: se si pensa che queste sono le prime pitture eseguite a Berlino che conosciamo, si potrà avere un'idea del ritardo con il quale questa città, che contava allora 6-8000 abitanti, muoveva i primi passi sulla scena culturale rispetto alle grandi capitali europee con le quali si sarebbe misurata in seguito.

Dalla registrazione di questo ritardo prende le mosse, nel suo libro, Robert Taylor, germanista che ha insegnato per vent'anni alla University of Sussex, il quale della città traccia un ampio ritratto storico dal punto di vista della cultura fornendo una sintetica ma informatissima esplorazione dei campi della letteratura, della filosofia, dell'architettura, della pittura, della scultura, del teatro, della musica, del cinema. Il primo scenario che Taylor delinea è relativo al lungo periodo che va dal medioevo all'età della Riforma (alla quale Joachim II, elettore di Brandeburgo, aderisce nel 1539), agli anni nei quali avviene il consolidamento dello Stato prussiano. In questa fase la cultura presenta manifestazioni significative (basti pensare alla fondazione dell'Accademia delle Scienze presieduta da Leibnitz o, sul piano dell'architettura della città, al prendere corpo di una città nuova impostata sull'asse di Unter den Linden), che hanno però ancora un carattere sporadico. Una svolta si verifica alla metà del Settecento con Federico II, che non solo lascia un segno profondo nell'architettura di una città che, lui regnante, acquista un ruolo riconosciuto fra le capitali d'Europa (fa costruire il Foro Frederiziano fra le Landen, Sanssouci nella vicina Potsdam e innumerevoli opere pubbliche), ma rappresenta uno stimolo costante per un ambiente culturale all'interno del quale emergono personalità come Nicolai, Moses Mendelssohn, Lessing. Dall'età dell'*Aufklärung,* osserva Taylor, si sviluppa un'attività culturale che "dilaga, fino ai tempi moderni, come un torrente in piena".

In seguito Berlino assume un ruolo sempre più rilevante in Germania e in Europa, e diviene infine, nel periodo guglielmino, anche nel campo della cultura, *Weltstadt,* città mondiale. Le vicende dell'occupazione napoleonica, la restaurazione, la rivoluzione, il processo di creazione di un grande Stato tedesco e dell'impero costituiscono lo sfondo politico-sociale sul quale si muovono Hegel, i Von Humboldt, architetti come Schinkel e Behrens, letterati come Fontane, pittori come Menzel, ma anche una folla di figure minori.

L'ultima parte del libro è dedicata alla descrizione del grande fermento degli anni Venti, divisi fra *Neue Sachlichkeit* ed espressionismo, del dramma del Nazismo (i cui risvolti culturali Taylor ritiene non possano semplicemente essere ignorati, ma neppure paragonati con la ricchezza culturale dei periodi storici nei quali si incunea), e infine dell'ultimo dopoguerra e della divisione di Berlino (e della Germania) in due parti che anche sul piano culturale prendono strade divergenti, per molti riassumibili simbolicamente nell'attività di istituzioni di grande prestigio come il Berliner Ensemble di Berlino Est e la Berliner Philarmonic Orchestra, centro della vita musicale della Berlino occidentale durante il trentennale regno di Von Karajan.

Il libro di Taylor si limita al periodo precedente il crollo del muro e la creazione di un unico Stato tedesco del quale Berlino viene subito indicata come la futura capitale. Ma lo studio-

Erich Mendelsshon, *Torre Einstein* a Potsdam, 1920-21.
Erich Mendelsshon, Einstein Tower *in Potsdam, 1920-21.*

so inglese non si esime da una considerazione degli sviluppi successivi sul fronte della cultura, e l'affida a un breve poscritto. La tesi sostenuta è che nella città attuale, che conta un numero impressionante di istituzioni culturali gestite in un quadro unitario, perdurano molte della barriere culturali del recente passato. Se i grandi lavori in corso o in progetto, come la sistemazione delle aree intorno alla Friedrichsstrasse, alla Pariser Platz, alla Potsdamer Platz, tendono ad accreditare l'esistenza di una realtà urbana che può essere assoggettata a un disegno unitario, Kreuzberg e Prenzlauer Berg, tradizionali centri della cultura alternativa della città divisa, continuano a rappresentare realtà differenti, non facili da ricomporre. Ma le culture alternative sono oggi solo la spia di una difficoltà e di una divisione che si riverberano ancora una volta, in modo inquietante, sull'insieme della cultura berlinese.

An ancient collection of documents governing the relationships between Berlin and Kölln (the first villages that were to become Berlin) dating from around 1400 is illustrated by two miniatures. If the historians are right, and these are the 'earliest' known paintings made in Berlin, this gives us an idea of how late a start this town of 6000-8000 people at the time got compared with the major European capitals. Later, they would vie on an equal footing.

Wilhelm Lehmbruck, *Uomo caduto,* bronzo, 1915-16. *Wilhelm Lehmbruck,* Fallen Man, *bronze, 1915-16.*

In his book, Robert Taylor, a Germanist who taught for twenty years at the University of Sussex, utilizes this deferral as his point of departure. The author draws a clear historical portrait from the cultural viewpoint, offering a concise, yet information-packed exploration of literature, philosophy, architecture, painting, sculpture, the theater, music and films. Initially, Taylor probes the lengthy period spanning the Middle Ages, the age of the Reformation (Joachim II, the Elector of Brandenburg, joined in 1539) to the consolidation of Prussia. During that phase, culture presented significant manifestations, such as: the foundation of the Science Academy, headed by Leibniz; concerning the city's architecture, a new town began to be shaped along the Unter den Linden axis). However, these episodes were sporadic. A turning point came in the middle of the eighteenth century, under Frederick II; he did more that leave a deep mark in the architecture of a city that under his reign rose to a recognized role among the European capitals. (He built his Forum on Unter den Linden, the Sanssouci in nearby Potsdam and countless public works.) Also, the ruler represented constant encouragement for the cultural milieu which engendered people like Nicolai, Moses Mendelssohn and Lessing. Taylor observes that from the age of the Aufklärung *a cultural activity developed "that spread like wildfire up to modern times". Later, Berlin was to play an increasingly lead part in Germany and Europe; finally, under William, it became a Weltstadt (world-class city) in the cultural field, too. The sociopolitical events were Napoleon's occupation, the Restoration, the Revolution and the creative process of a great German state and the empire. Against this background, people like Hegel, the Von Humboldts, the architects Schinkel and Behrens, writers like Fontane, painters like Menzel, plus a host of minor figures, crystallized. The last section of Taylor's text describes the enormous flourishing during the 1920s, characterized by* Neue Sachlichkeit *and Expressionism. Then came the trauma of Nazism; the author believes that the cultural effects of it cannot simply be ignored, nor are they comparable to the cultural wealth of the historical periods that preceded and followed. Lastly, he tackles the postwar division of Berlin (and Germany) into two separate entities, whose cultural paths also diverged. In the opinion of many, they can be symbolically summed up in highly prestigious institutions, like the Berliner Ensemble in East Berlin and the Western sector's Berliner Philarmonic Orchestra, the center of West Berlin's musical life during Von Karajan's thirty-year dominion. Taylor's volume ends before the Berlin Wall fell and Germany was reunited, with the promise to move the capital there. Yet the British scholar reflects on the subsequent developments in the cultural world in a brief afterword. The thesis is that today's city, featuring a multitude of institutions managed in a unified fashion, will still feel the effects of the cultural barriers of the recent past. The grand projects being executed or designed, like the Friedrichsstrasse, Pariser Platz and Potsdamer Platz redevelopments tend to confirm the existence of a unified urban design. But Kreuzberg and Prenzlauer Berg, traditional centers of alternative culture in the divided city, still represent different, hard-to-rejoin situations. These are just signs of the difficulties and division which still reverberate uneasily through all Berlin's culture.*

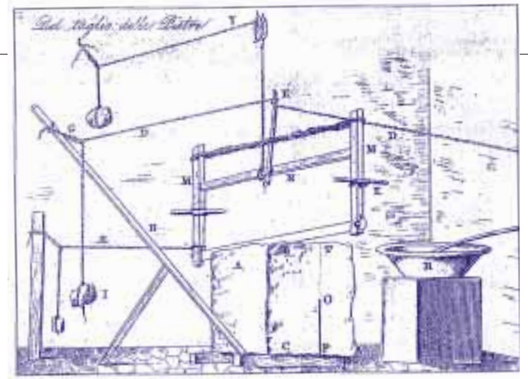
"Trattato di restauro architettonico".

Giovanni Carbonara.
UTET , Torino, 1996
(4 vol., pp. 2718, Lit 800.000).

di Roberto Cecchi Non è mai possibile esprimere delle certezze assolute in materia bibliografica. Ma a memoria quest'opera pubblicata per i tipi della casa editrice UTET è il primo contributo sulla disciplina del restauro che si fregi del titolo di trattato.
Organizzato in quattro ponderosi e consistenti volumi, tocca quasi tutti i punti dello scibile in materia di conservazione, avvalendosi della collaborazione di numerosi specialisti della materia che operano in sovrintendenze e università.
Il primo volume tratta dei problemi teorici della conservazione, ricostruendo il dibattito che si è dipanato nei lunghi anni di limbo, quando la disciplina era appena tollerata, messa in un canto dai profeti delle "magnifiche sorti e progressive" e sacrificata alle istanze del moderno. In effetti, il restauro è stato a lungo considerato un sottoprodotto del fare architettura. Mentre oggi, se non altro in termini economici, rappresenta gran parte dell'attività edilizia corrente (oltre il 60%).
Molto giustamente agli aspetti teorici fanno seguito ampie considerazioni sugli elementi costruttivi delle fabbriche esistenti, per suggellare la teoria secondo cui le elaborazioni di principio devono tenere in conto l'essenza della fabbrica, rappresentata dalla materia di cui è costituita, che rappresenta il vero, l'unico oggetto dell'attività di conservazione.
Il secondo volume conclude l'analisi degli elementi costruttivi e introduce la grande questione del degrado dei materiali e delle strutture. Per concludersi con la discussione delle procedure d'analisi che vanno dal rilievo alle indagini preliminari.
Il terzo volume entra nello specifico degli interventi di restauro. Si parte dalle opere provvisionali per discutere poi degli interventi di conservazione dei materiali lapidei e delle strutture. Con un capitolo dedicato ai materiali moderni per la conservazione quali le materie plastiche, il cemento, il legno lamellare.
Tutti argomenti di grande attualità, su cui il dibattito è totalmente aperto. E su cui ci sono state e ci sono polemiche a non finire.
L'ultimo paragrafo del terzo volume introduce il tema del progetto di restauro. Questione spinosissima, soprattutto per le implicazioni connesse alla più tradizionale progettazione architettonica, quella del nuovo. Ma anche per la necessità che il progetto di conservazione acquisisca proprie e specifiche configurazioni disciplinari.
Il volume non tratta degli aspetti impiantistici per il restauro. Non si discute cioè delle difficoltà connesse ai sempre più pressanti problemi per il controllo della qualità dell'ambiente, e più in generale di tutta quella sequenza di opere ingegneristiche per l'adeguamento alle norme antifurto, antincendio, superamento delle barriere architettoniche ecc. Il curatore del *Trattato* ritiene che questi siano ambiti disciplinari a sé – come il consolidamento delle strutture – che hanno maturato criteri propri "e, in qualche modo, autonomi sino a che non vadano a interessare le testimonianze storico-artistiche, condizione che li riduce *ipso facto* sotto la tutela del restauro e dei suoi principi". Se questo è l'atteggiamento che deve avere un trattato nel registrare lo stato dell'arte di un particolare settore della disciplina, va detto che la questione impiantistica e il consolidamento delle strutture specie in zone sismiche sono per adesso il tallone d'Achille del lavoro di conservazione, su cui in futuro sarà necessario produrre tutti gli sforzi e gli approfondimenti che la ricerca richiede per definire adeguatamente criteri e metodi d'intervento. Il quarto volume, infine, tratta di aspetti pratici del restauro: dalla valutazione del progetto di restauro alla catalogazione dei monumenti, passando attraverso alcune schede di restauro nelle quali si presentano problemi di conservazione effettivamente affrontati da specialisti della disciplina.

Molto utile la raccolta in appendice di Carte, documenti e leggi: materiale solitamente disperso in vari ambiti disciplinari. È vero che non si tratta dell'universo delle disposizioni in materia di beni culturali e del loro restauro, ma è senz'altro un quadro di riferimento importante.
I quattro volumi curati da Giovanni Carbonara contengono testi dello stesso Carbonara e di altri studiosi: Calogero Bellanca, Mauro Bertoldi, Michele Bilancia, Cinzia Conti, Bruno Daddi, Riccardo Dalla Negra, Fabrizio De Cesaris, Daniela Esposito, Donatella Fiorani, Roberto Marnetto, Giangiacomo Martines, Saverio Miccoli, Giancarlo Palmerio, Francesco Romanelli, Pietro Ruschi, Francesco Scoppola, Maria Piera Sette, Carlo Usai, Claudio Varagnoli, Eugenio Vassallo.

It is impossible to be absolutely sure where bibliographies are concerned. However, I believe this work published by UTET is the first on restoration which boasts of being a treatise. It comprises four thick volumes, touching nearly every facet of conservation; numerous government and university specialists contributed. The first volume deals with preservation theory, reconstructing the debate that developed during the lengthy limbo period, when the discipline was just barely tolerated. Restoration was set aside by the prophets of the "magnificent, progressive fate" and sacrificed to Modernism's demands. Hence, for a long time it was considered a country cousin of architecture. But now it represents a great deal of building, at least in economic terms (over 60%). Quite rightly, the theory is followed by extensive reflections on the constructional elements of the existing structures. This corresponds to the principle according to which the foundations have to take into account the essence of the work, represented by the materials from which it s made. This is the only true object of conservation.
The second volume concludes the analysis of the constructional elements and begins to tackle the major issue of decaying materials and buildings. It terminates by discussing the examination procedures, ranging from surveys to preliminary investigations.
The third volume addresses the specific aspects of restoration. It starts with temporary works, then discusses the preservation of stones and structures. A chapter is devoted to the modern conservation materials, such as plastics, concrete and laminated wood. All these matters are highly topical and hotly debated. They have stirred up endless controversy. The last paragraph of the third volume introduces restoration schemes. This is a tricky question, primarily because of the implications that link the new and old design traditions. Moreover, preservation schemes must have their own special disciplinary molds.
The publication does not grapple with the service side of restoration. That is, it does not tackle the increasingly ticklish environmental control problems, nor the series of engineering works required to bring the buildings in line with the fire-prevention, security, access for the handicapped, etc. standards. The editor feels that these are separate disciplines, like reinforcing the structures, which have developed their own criteria. "To some extent, they are independent as long as they do not impact the historical and artistic legacy, which immediately brings them under the wing of restoration and its principles". While this may be the approach of a treatise recording the state of the art in one particular sector of the discipline, we should remark that the services and the betterment of the structures – especially in the earthquake zones – currently are the Achilles' heel of conservation.
In future, it will be necessary to make all the effort and studies called for to adequately define the guidelines for these aspects.
Lastly, the fourth volume covers the practical side of restoration, from evaluating restoration schemes to cataloguing monuments. During this treatment some actual restoration projects are examined. The appendix containing maps, documents and laws is very useful; normally, these are scattered among the various fields. True, not all the regulations concerning monuments and their restoration are provided, but it undoubtedly is a significant collection.
The four volumes edited by Giovanni Carbonara feature essays by him and other scholars: Calogero Bellanca, Mauro Bertoldi, Michele Bilancia, Cinzia Conti, Bruno Daddi, Riccardo Dalla Negra, Fabrizio De Cesaris, Daniela Esposito, Donatella Fiorani, Roberto Marnetto, Giangiacomo Martines, Saverio Miccoli, Giancarlo Palmerio, Francesco Romanelli, Pietro Ruschi, Francesco Scoppola, Maria Piera Sette, Carlo Usai, Claudio Varagnoli and Eugenio Vassallo.



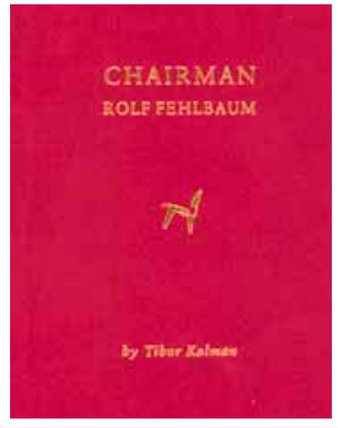
Segagione di un blocco con la sega da pietra (da Valadier 1828-39).
Sawing a block of stone (from Valadier 1828-39).

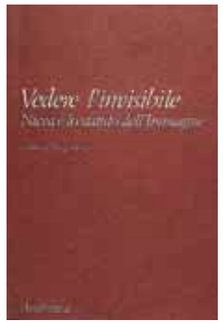
"Chairmain Rolf Fehlbaum".

A cura di Tibor Kalman.
Rat für Formgebung/ German Design Council.
Lars Müller Publishers, Baden/CH, 1997 (pp. 590, s.i.p.).

di Hans Hoger I riconoscimenti ufficiali rischiano di rivelarsi occasioni mancate quando sono cerimoniosi dal punto di vista formale ma poveri per quanto riguarda la trasmissione di contenuti, messaggi o semplici informazioni inerenti ai meriti di cui dare atto in pubblico. Una funzione dell'evento ufficiale consiste nella sua rappresentatività e nel suo svolgimento sotto gli occhi di tutti. Ed è proprio per questo che l'attenzione mobilitata per l'occasione costituisce un'ottima piattaforma per lanciare contributi che arricchiscano il dibattito pubblico perennemente in ricerca di stimoli e di nutrimento.
Un esempio positivo della possibile fattura di tali contributi è stato presentato, di recente, dal German Design Council in occasione del conferimento del German Award for Design Leadership al titolare della Vitra, Rolf Fehlbaum. La monografia che accompagna l'evento non riproduce i soliti elogi, non ripete i soliti percorsi biografici e professionali ormai pubblicati su tante riviste ma propone, invece, una storia molto personale, fatta di ideali e di ossessioni, di professionalità e di intuito e raccontata in un linguaggio internazionale per eccellenza, cioè per immagini. Il compito di ideare la drammaturgia di questa storia e di definirne l'impatto visivo è stato affidato al graphic designer e art direct newyorkese Tibor Kalman – una scelta appropriata non solo per la capacità di Kalman di esprimere concetti per associazione di immagini ma anche perché è interlocutore e amico di Fehlbaum da molti anni. La storia narrata da Kalman riporta sulle prime cento pagine l'evoluzione dell'*homo faber* il quale, appropriandosi gradualmente del mondo che gli sta intorno organizza le sue giornate e conversazioni sempre più spesso stando seduto. Si delinea così un contesto sociale, funzionale ed estetico dei primi archetipi di sedie, poltrone, panchine che con l'avvicinarsi dell'era industriale diventano oggetti di grande serie carichi di riferimenti stilistici e semantici.
Entra in scena, poi, la famiglia Fehlbaum, i genitori di Rolf, il loro approccio alla vita americana e in particolare al lavoro di Georges Nelson e di Charles e Ray Eames. Nasce una grande amicizia e una grande passione, da parte di Rolf, non solo per l'opera degli Eames ma per il cinema, per i viaggi, per l'architettura, per le civiltà fuori dell'Europa. La formazione culturale che Rolf Fehlbaum accumula in quegli anni posa le fondamenta per un lavoro da imprenditore impegnato sul fronte del discorso culturale e del dialogo con la società. Un dialogo che comprende i grandi temi delle trasformazioni oggi in atto – dall'organizzazione del lavoro alle nuove tecnologie della comunicazione, dal rapporto con la storia in quanto serbatoio di riferimenti progettuali alle questioni di un futuro sempre meno prognosticabile in quanto sempre più rapido e simultaneo negli sviluppi che lo caratterizzano, dalle sfide della globalizzazione e dell'incertezza su valori di comune riferimento alle possibilità di una produzione industriale sempre più diversificata e quindi individuale. Il libro di Kalman parla di questo e di altro mettendo però sempre in primo piano le persone, le attività umane, il ruolo dei singoli designer e architetti e la loro amicizia con Fehlbaum il quale crede fermamente nelle capacità e nel compito del progettista di essere una figura guida non solo per i processi di architettura e design ma per tutta l'azienda come organismo sociale. Il libro uscito in occasione del premio conferito a Fehlbaum diventa così un'opera che accosta la storia personale di Fehlbaum, la sua biografia, le sue predilezioni, i suoi interessi a un capitolo di antropologia culturale che riguarda la storia della sedia. In più traccia i lineamenti di un'azienda (la Vitra) che dal suo titolare è stata trasformata gradualmente in una specie di borgo industriale e culturale con luoghi di produzione, di memoria e di ricerca. Compaiono così, accanto al riconoscimento della qualità realizzata nei prodotti, nell'architettura e nella comunicazione, le posizioni intellettuali che costituiscono la base di come Fehlbaum intende il mestiere dell'imprenditore.
Il bello di questo libro è che tutti questi accostamenti funzionano senza annoiare e senza apparire sforzati. Anzi, il libro è di una straordinaria eloquenza visiva grazie alla scelta e alla drammaturgia delle immagini che parlano in maniera chiara e significativa senza tuttavia costringere a una lettura in senso unico. Il grande merito di questo approccio, rispetto a un libro di testo, è quello di offrire numerosi spunti per letture in chiave personale adottando, in un certo senso, la forma di una favola moderna. Contemporaneamente, il libro si posiziona in modo ben preciso all'interno del dibattito odierno sulla cultura del progetto di fine millennio.

Official awards risk turning out to be missed opportunities if there is a lot of formal ceremony, whereas the transmission of contents, messages or mere information regarding the public recognition is scant. One function of the official event is its representational nature and taking place before everyone. For this very reason the attention that has been captured constitutes an excellent platform for launching contributions that enhance the public debate, which perpetually seeks stimuli and nutrition.
A worthy example of the plus side of these contributions was recently given by the German Design Council when it bestowed the German Award for Design Leadership on Vitra's owner, Rolf Fehlbaum. The monograph published to commemorate the occasion does not rehash the threadbare praise or the worn personal and professional biographic data which has now appeared in a host of publications. Instead, the author narrates a very personal tale dealing with ideals, obsessions, professionalism and insight. And he employs an international language par excellence: images. The New York-based graphic designer and art director, Tibor Kalman, was commissioned to conceive the dramaturgy of this account and define its visual impact. This was a fine choice for two reasons: Kalman's ability to express concepts by assembling images and his long-standing friendship with Fehlbaum.
In the first hundred pages Kalman's story covers the evolution of homo faber, *who has gradually taken over the world around us; so, ever more frequently mankind spends its days and conversations seated. Thus the social, functional and aesthetical context of the first archetypes of chairs, armchairs and benches is described. As the Industrial Revolution approached, they began to be mass-produced, with stylistic and semantic references.*
Then the Fehlbaum family – Rolf's parents – came on stage, bringing their approach to American life and the work of Georges Nelson and Charles and Ray Eames, in particular. Rolf fell in love with the Eames' work, but he also developed a passion for the cinema, travel, architecture and non-European civilizations. The cultural background that Rolf Fehlbaum acquired during that time laid the foundations for his job as an entrepreneur committed to culture and a dialogue with society. This dialogue embraces the major issues of the transformations currently under way: work organization; new communications technologies; the relationship to history as a reservoir of design references; the questions of an increasingly less predictable future, since its development is quicker and quicker and more and more simultaneous; challenges of globalization; the uncertainty about the common values; and the possibility of increasingly diversified and, hence, individual, mass-production.
Kalman's volume discusses these matters and others, too. However, it always focuses on the people, the human activities, the part played by the various architects and designers and their friendship with Fehlbaum. The industrialist firmly believes in the designer's and architect's capacity and need to provide leadership for the whole company as a social organism, not merely in the processes of architecture and design.
Thus the book engendered for the prize given to Fehlbaum becomes a work that relates Fehlbaum's personal history, his biography, his predilections and interests to a chapter of cultural anthropology on the history of chairs.
What is more, it outlines a business (Vitra) which has gradually been transformed by its owner into a sort of industrial and cultural village, with places for manufacturing, memory and R&D. Alongside the recognition of the first-class products, architecture and communication we are presented with the intellectual positions that are the cornerstones of Fehlbaum's conception of entrepreneurship.
The beauty of this book is that all these juxtapositions work, without appearing dull or stilted. On the contrary, the text is extraordinarily eloquent visually, thanks to the selection and dramaturgy of the images. They come across clearly and significantly, without forcing you down a one-way interpretative street. The great advantage this approach has over a written publication is that it offers numerous ideas for personal readings by adopting, in a sense, the form of a modern fairy tale. At the same time, the volume takes a precise stance in today's debate on the end – of-the millennium design culture.





"Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine".
A cura di Luigi Russo.
Aestethica edizioni, Palermo, 1997 (pp. 211, Lit 40.000).

di Elio Franzini Nel vedere pubblicati presso l'unico e prestigioso editore di estetica del nostro Paese gli atti di un lontano Concilio, il settimo della Chiesa cattolica, tenutosi a Nicea nel 787, ci si può indubbiamente stupire. Ma il curatore, Luigi Russo, nella sua lucida Presentazione subito avverte che la stranezza dell'evento è solo apparente, frutto soltanto di un pregiudizio scientifico diffuso, quello che l'estetica sia una disciplina nata nel Settecento, quando essa fu battezzata.
Se ci si libera da questo pregiudizio, gli atti di quel Concilio ora pubblicati nella bella traduzione di Claudio Gerbino (e con le utili appendici storiche, artistiche e teologiche di Mario Re, Maria Andaloro e Crispino Valenziano), si rivelano di sconvolgente importanza nella genesi dell'arte e dell'estetica occidentali. Il Concilio di Nicea fu infatti indetto per superare la violenta fase iconoclasta della corte di Costantinopoli, inaugurata dall'imperatore Leone III e spietatamente proseguita da Costantino V ma sempre avversata dal papato, fedele alla difesa della pittura operata da Gregorio Magno. Ora, il paradigma attraverso il quale i padri conciliari condannano l'eresia iconoclasta è proprio quello che dà il titolo al volume: "vedere l'invisibile". Le immagini, le icone non conducono verso una pericolosa idolatria dal momento che, dopo l'avvento di Cristo, la maledizione mosaica contro l'adorazione di immagini deve essere rivista e inquadrata in un nuovo contesto teologico. Infatti le "venerande immagini" hanno la specifica funzione di mostrare come, attraverso il loro "volto visibile", la mente possa essere rapita "verso l'invisibile divinità". Così, grazie alla venerazione di immagini 'visibili', noi possiamo adorare l''invisibile'.
Questa conclusione ha un'indubbia rilevanza teologica. Ma, al di là di essa, segna in primo luogo il ruolo stesso che la pittura ha assunto nella cultura occidentale. L'immagine infatti, di cui pure notoriamente Platone (e gran parte della tradizione platonica) sospettava, rientra in modo paradossale proprio nel privilegio platonizzante alla 'vista' e alla 'visibilità', alla loro capacità, quindi, di essere 'idea', 'essenza'. Così le immagini, in quanto essenze visibili della divinità, possono istruire più della parola, più di essa avvicinandoci a un'invisibile verità, dal momento che "la natura stessa delle cose insegna che l'onore tributato all'icona passa sul suo modello originale".
Queste affermazioni conciliari hanno allora una molteplice rilevanza per l'estetica, che può essere analizzata sotto vari punti di vista. Per esempio, da un lato si 'istituzionalizza' il legame che avvicina, come arti sorelle, pittura e poesia (secondo quel detto oraziano, *ut pictura poëesis,* che tanta parte avrà nelle poetiche del classicismo) ma, dall'altro, si sottolinea anche la superiorità, o quanto meno la 'differenza', della pittura e di tutte quelle arti che hanno diretto riferimento alla visibilità e all'immagine. Ed è questo un tema che si ritrova non solo nel Settecento (si pensi al *Laocoonte* di Lessing, sempre pubblicato dalla Aesthetica edizioni) ma anche nella contemporanea tradizione fenomenologica, in Merleau-Ponty e, in particolare, in *Discorso, figura* di Jean-François Lyotard, oltre che nelle straordinarie meditazioni di Paul Klee.
Ma altre suggestioni ancora ci sono date da questo libro. Le immagini, infatti, concludono i Padri, hanno un'altra specifica utilità, quella di "*ricordare* la salvezza per amore dell'uomo del salvatore nostro Gesù Cristo": hanno dunque, nella loro materialità spaziale, una funzione storica e 'temporale', in virtù della quale la visibilità concreta di un 'corpo' non solo non ne limita il significato alla cornice spaziale ma anzi ne sottolinea il potere di costruzione di una continuità temporale la cui invisibiltà è garanzia della permanenza storica, sia pure misterica, della verità e del senso. A partire da un dibattito teologico – la duplicità della natura di Cristo – giungiamo così a tematizzare quei problemi che hanno accompagnato, e tormentato, la storia stessa dell'estetica: il rapporto tra arte e natura, l'ambiguità del termine natura, il senso e i limiti del mimetismo, la questione stessa del significato e del ruolo della 'rappresentazione' nei processi estetico-conoscitivi (problema che, da Kant a Husserl, da Heidegger a Derrida, è sempre al centro del pensiero contemporaneo). Se poi si pensa, come viene detto nelle Appendici e nelle ricche note, all'irritata ricezione degli atti di questo Concilio presso la corte carolingia (dovuta forse a un'imprecisa traduzione, ma pur sempre significativa) si deve concludere che i temi che questo libro presenta sono una straordinaria sintesi delle ambiguità e dei conflitti che la nostra cultura ha sempre riservato al problema dell'immagine.
Ha dunque perfettamente ragione Luigi Russo quando, a conclusione del suo scritto introduttivo, afferma che "*vedere l'invisibile,* insegna di Nicea e dell'intera estetica bizantina, diviene un indice polivalente e davvero euristico". Nicea, in qualche modo, ha reso possibile il nostro "impero dei sensi", ed è forse vero, come conclude Russo, che Nicea ha aperto la possibilità di una cultura in cui si è tecnologicamente consumata la distinzione tra visibile e invisibile e in cui, in ogni caso, "l'immagine è divenuta metastasi del mondo come panvisibilità".

Undoubtedly, you might be astonished to learn that the documents of a very remote Council, the seventh in the history of the Catholic church, had been printed by the prestigious (and only) publisher of aesthetics in our country. The assembly was held at Nicaea in 787. But in his preface the editor, Luigi Russo, lets you know right away that this event is only apparently weird. This is the fruit of a widespread scientific prejudice – that the discipline of aesthetics was born in the eighteenth century, when it actually received its name only.
These documents have been finely translated by Claudio Gerbino, while Mario Re, Maria Andaloro and Crispino Valenziano wrote the useful historical, artistic and theological appendices. And, once you have bested this prejudice, the documents compiled by that Council turn out to be of capital importance in the genesis of Western art and aesthetics. In fact, the Council of Nicaea was called to overcome the violent iconoclastic stage of the court of Constantinople, commenced by the Emperor Leo III and ruthlessly pursued by Constantine V. Yet this policy was always opposed by the papacy, faithful to Gregory the Great's defense of painting. The paradigm employed by the Council is used in the volume's title: "seeing the invisible". The images and icons do not lead to a dangerous idolatry since, after the birth of Christ, Moses' damnation of the adoration of images had to be reviewed and studied in a new theological context. In fact, the "venerable images" have the specific function of showing, by means of their "visible visage", how the mind can be drawn "towards the invisible divinity". Thus we can adore the invisible thanks to the admiration of visible images. This conclusion unquestionably was salient theologically. Yet besides this it marked the role played by painting in Western culture in the first place. As a matter of fact, although Plato (and much of the Platonic tradition) was famous for being suspicious of images, they belonged paradoxically to the Platoesque privilege of 'sight' and 'visibility'. Therefore, they were capable of being 'idea' and 'essence'. So an image, being the visible essence of the divinity, can teach more than words; it can do a better job of bringing us near to an invisible truth, for "the nature of things itself teaches that the honor awarded to the icon is transferred to its original model".
Then these assertions by the Council had vast ramifications for aesthetics, which can be analyzed from diverse standpoints. For instance, the sisterlike ties binding the arts of painting and poetry were 'institutionalized' (as Horace put it, ut pictura poësis, *which was to play a lead part in the poetics of Classicism). Yet this also underscored the superiority, or at least the 'difference', of painting and all the fine arts which referred directly to visibility and images. And this theme reappeared not only in the eighteenth century (Lessing's* Laocoon, *for example, also published by Aesthetica edizioni); it is found too, in the contemporary phenomenological tradition, in Merleau-Ponty and, in particular, in Jean-François Lyotard's* Discorso, figura. *Not to mention Paul Klee's extraordinary meditations. Yet this text offers other suggestions, too. In fact, the Fathers concluded that images have another specific usefulness: "reminding the saving through love of mankind by our Saviour, Jesus Christ". Therefore, in their spatial materialness they have a temporal and historical function. Thanks to it, the concrete visibility of a 'body' does more than limit its meaning in the spatial framework, it underlines the power of constructing a temporal continuity whose invisibility guarantees the historical permanence of the truth and meaning, albeit in a mysterious form. With a theological debate as the point of departure – the duplicity of the nature of Christ – we reach those problems which have accompanied and tormented the history of aesthetics itself: the relationship between art and nature, the ambiguity of the term nature, the meaning and limitations of imitation, the very question of the significance and role of 'representation' in the aesthetical and cognitive processes (this last problem always has been central to contemporary thought, from Kant to Husserl, to Heidegger and Derrida). In addition, if you ponder the fact, as is mentioned in the appendices and the notes, that these documents irritated the Carolingian court, you cannot help conclude that the issues presented in this book are an extraordinary synthesis of the ambiguity and conflicts that our culture always has reserved for the problem of images (perhaps the court's reaction was caused by an inaccurate translation, but it is significant anyway). Therefore, Luigi Russo is absolutely right when he states, at the end of his introduction, that "seeing the invisible, the sign of Nicaea and all of Byzantine aesthetics, became a multiple and truly heuristic index". In one way or another, Nicaea made it possible for senses to rule; maybe it is also true, as Russo concludes, that this Council has made a culture possible in which the distinction between the visible and invisible has been technologically consumed and where, at any rate, "the image has become the metastasis of the world as panvisibility".*

Bibliografia.

Piccola bibliografia su: *Stili di vita nell'abitare.*
Short bibliography on: Life Styles.

Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft.* Luchterhand Verlag, Berlin, 1969 (edizione italiana: *La società di corte.* Bologna, Il Mulino,1997).
Norbert Elias, *Uber den Progress der Zivilisation.* Francke Verlag, Bern, 1969 (ed. it. *La civiltà delle buone maniere.* Il Mulino, Bologna, 1982).
Norbert Elias, *Uber den Progress der Zivilisation II. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilization.* Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1980 (ed. it. *Potere e civiltà. Il processo di civilizzazione.* Bologna, Il Mulino, 1983).
Norbert Elias, *Die Gesellschaft der Individuen.* Suhrkamp, Frankfurt, 1987 (ed. it. *La società degli individui,* Il Mulino, Bologna, 1990).
Georg Simmel, *"Die Mode"* in *Philosophische Kultur*. Leipzig, 1911 (ed. it. *La moda,* SE, Milano, 1996).
Roland Barthes, *Système de la mode.* Edition du Seuil, Paris, 1967 (ed. it. *Il sistema della moda,* Einaudi Torino, 1970).
Giannino Malossi (cura di), *Il motore della moda. Spettacolo, identità, design, economia: come l'industria produce ricchezza attraverso la moda.* The Monacelli Press, Milano, 1998.
Pierre Bourdieu, *La destination. Critique social du jugement.* Edition du Minuit, Paris, 1979 (ed. it. *La distinzione: critica sociale del gusto.* Bologna, Il M ulino, 1983).
Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste.* Yale University Press, 1987 (ed. it. *Le metamorfosi del gusto,* Bollati Boringhieri, Torino, 1989).
Lucius Burckhardt, *Design ist unsichbar.* Canz Verlag, Ostfildern, 1995.
Bazon Broch, "Sozio Design: Zur Frage der Gestaltbarkeit von Lebensformen". In: *Aesthetik als Vermittlung Arbeitsbiographie eines Generalisten.* Du Mont Verlag, Köln 1977.
AA.VV. "Nuove utenze - Nuove residenze", in *Edilizia popolare* n. 228-229/1994, ANICAP, Roma (vedi *Domus* n.765 novembre 1994).
McCamant & Durrett, *Cohousing and contemporary approach to housing ourselves.* 10 Ten Speed Press, Berkley, California, 1994.
New Household new Housing. A cura di Karen A. Frank & Sherry Ahrentzen.Van Nostrand Reinhold, New York, 1990 (vedi *Domus* n. 726 aprile 91).
Antonino Saggio, *Housing goals in Design*. C.M.V. Press, Pittsburg, 1988.
Fabrizio Rossi Prodi, *Nuove residenze per anziani.* Alinea, Firenze, 1988 (vedi *Domus* n.704 aprile 89).
Luigi Prestinenza Puglisi, *Case per la terza età.* Edilstampa, Roma, 1992.
Case di scrittori. Testi di Francesca Premoli-Droulers, prologo di Marguerite Duras. Edizioni Tecniche Nuove, Milano, 1995.
Le stanze toscane. A cura di Pier Francesco Listri. Allemandi Editore, Torino, 1989 (vedi *Domus* n.716 maggio 90).
La stanza del gentiluomo inglese. A cura di Avilde Lees-Milne, Allemandi Editore, Torino, 1986.
La stanza del giardino inglese. A cura di E. Dickson. Allemandi Editore, Torino, 1987.

RASSEGNA

Mobili 1998: le prime proposte *Furniture 1998: the first models*

Mobili 1998: le prime proposte

Ancora mobili? Come non parlarne se l'appuntamento al quale ci stiamo preparando è il Salone del Mobile di Milano, l'avvenimento clou del design a livello internazionale? In programma nel quartiere fieristico e in tutta la città dal 16 al 21 aprile, il salone (quest'anno accompagnato da Euroluce) è atteso, vissuto e commentato con grande interesse, spesso con passione, da quanti ne sono coinvolti. Tra la ricerca delle anticipazioni, poi delle novità, e la messa a fuoco di tendenze e giudizi, si consumano le febbrili settimane che precedono e seguono la manifestazione. Il rito si ripete tra entusiasmo e preoccupazione, come compete agli avvenimenti che molti criticano ma che tutti attendono con curiosità.

Come saranno i mobili protagonisti delle prossime giornate? Molti di essi sono già stati presentati durante le fiere che hanno preceduto quella milanese (e di cui questo servizio è una testimonianza), altri devono essere ancora scoperti e di essi si parlerà a salone concluso. Si può ipotizzare che siano 'amichevoli', convincenti senza forzature, grazie a forme apparentemente semplici frutto di una tecnologia non immediatamente percettibile ma che è il presupposto delle soluzioni di cui si apprezza l'essenzialità. Come indicano i più sensibili progettisti e produttori, l'impatto ambientale deve diventare un criterio di valutazione imprescindibile anche per l'arredo, nelle scelte che precedono la realizzazione del prodotto come in quelle che seguono la fine della sua vita. Non a caso la plastica riciclabile – insieme al legno naturale e all'alluminio – è uno dei materiali più impiegati: colorata, lavorata in svariati modi, morbida al tatto, essa è protagonista di molti significativi progetti.

Ma il 1998 è anche anno di anniversari: nel ricordare il centenario della nascita di Alvar Aalto è impossibile dimenticare la straordinaria lezione lasciata dai suoi mobili. Essi vivono al di là delle mode e delle architetture per le quali furono creati; segnalarne l'esistenza (magari perché è stata apportata qualche piccola variante al progetto originario) costituisce di per sé una notizia. Ritrovare i capolavori del design moderno tra le nuove proposte delle aziende che li producono (quest'anno si ricordano anche i trent'anni della poltrona «Sacco», un'icona degli anni Sessanta) è uno dei pochi piaceri dei cronisti dell'arredamento. M.C.T.

Furniture 1998: the first models

Talking about furniture again? It would be pretty hard not to with Milan's Salone del Mobile (furniture show) staring us in the face, hardly a month away. The event that's the high spot of the year in the international furniture design sector has been scheduled from the 16th to the 21st of April, not only on the fair grounds but also all over the city. Accompanied this year by Euroluce, it is awaited with bated breath and commented on with gusto – often passion – by those involved. The weeks that precede and follow the fair are spent in feverish research on previews, then novelties, and the development of opinions. The rite is repeated every year by participants who are torn between worry and enthusiasm, as invariably happens with events that are criticized by many but looked forward to with curiosity.

Which items will be the reigning protagonists of the fair days? Many of them were presented at fairs that preceded the Milanese one (all covered in the following feature), while others have yet to be discovered. We will talk about these after the fair is over. We might theorize that they are friendly types, convincing us of their appropriateness without forcing the issue, thanks to apparently simple forms that are the fruit of a technology not immediately perceptible but the basic requisite of solutions prized for their essentialness. As indicated by more sensitive designers and producers, environmental impact must become an indispensable criterion for sizing up any furnishing. This applies to the choices that are made while the product is still on the drawing board, not to speak of those that follow its demise after a long and useful life. Not surprisingly, recyclable plastic – together with natural wood and aluminum – is one of the materials most often used.

However, 1998 is also a year of anniversaries. In observing the centennial of the birth of Alvar Aalto, we cannot overlook the extraordinary lesson taught by his furniture pieces. They are radiantly alive and stay that way, as fashions come and go, and despite any changes in the architecture for which they were created. Calling attention to them (perhaps because some small variant has been added to the original design) is, in itself, a hot news item. Finding masterpieces of modern design among the new models being offered by producers (this year also marks the thirtieth birthday of the «Sacco» armchair, an icon of the Sixties) is one of the few delights of reporting on interior decors.

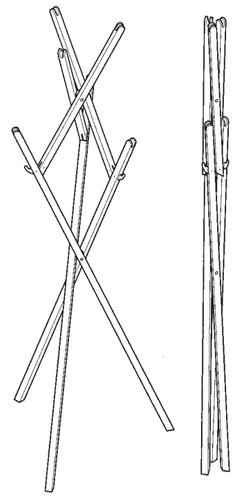
Basellone - Ricreo
Tavolino a doppia altezza ad apertura variabile, «Basellone» (*sotto*) è dotato di uno snodo in acciaio (verniciato nero) che consente di ruotare liberamente i due ripiani. Ha struttura in MDF, verniciatura goffrata antigraffio bicolore (sabbia e marrone) o tinta unita, oppure impiallacciatura in ciliegio verniciato naturale.
La scrivania attrezzata «Ricreo» dispone di piani di diverse profondità, accessori e contenitori che ne consentono molteplici utilizzi, anche come postazione per l'home office. Spalliere a tiranti e traversi, reggipiano, reggilibro, portariviste e rastrelliera sono in acciaio verniciato colore alluminio o verde chiaro. I ripiani sono realizzati con pannelli in particelle di legno, spessore 24 mm, placcati in laminato color crema, con bordi in faggio evaporato; gli stessi materiali, abbinati a parti in massello di faggio, sono utilizzati per cassettiera, portaschede, vetrina e contenitore.

Basellone - Ricreo
An end table in two heights and with a variable opening solution, «Basellone» comes equipped with a hinge in steel (painted black), which allows the two shelves to rotate freely. «Basellone» vaunts a structure in MDF, a two-tone (sand and chestnut) scratch-proof embossed paint job, a solid colour, or a cherry veneer with a natural varnish.
*The «Ricreo» desk (*above*) boasts tops in various depths, accessories and case pieces that make possible a host of different uses, including that of a work station for a home office. Sides with tie-beans and crosspieces, top rests, bookends, magazine stands and racks are in steel, painted a shade of aluminum or pale green. Shelves are made of panels in particles of wood, measuring 24 mm in thickness, plated in cream-coloured laminate, with edges in steam-treated beechwood. The same materials, combined to parts in steam-treated beech heartwood, are used for chests of drawers, file cabinets, glass-fronted showcases and a case piece.*

FOTO MARINO RAMAZZOTTI

Achille Castiglioni (Basellone)
Alfredo Häberli e Christoph Marchand (Ricreo)
Progettisti Designers
ZANOTTA
Via Vittorio Veneto 57, 20054 Nova Milanese (MI)
0362 - 36.83.30 **F** 0362 - 45.1038
E-mail: zanottaspa@zanotta.it **http:**//www.zanotta.it

Hut_Ab
Sei aste in massello di frassino trattato a cera, tre lunghe e tre corte unite mediante giunti in alluminio anodizzato, ed ecco nascere «Hut_Ab», un appendiabiti pieghevole che offre molteplici modalità d'uso e che all'occorrenza può essere riposto in uno spazio minimo. La sommità delle aste e i giunti che le collegano sono studiati per dare modo di appendere ogni tipo di vestiario (le aste corte sono pensate per i cappelli), direttamente o mediante un appendiabiti vero e proprio. Ancora una volta Grcic lascia il suo segno inconfondibile.



Hut_Ab
Six rods in ash heartwood, three long and three short, finished with a wax treatment and joined together by means of joints in anodized aluminum gave birth to «Hut_Ab» (hat-off), a folding clothes tree that has a wide variety of uses to offer and, if necessary, can be put away in the most cramped of spaces. The tops of the rods and the joints that connect them were researched to enable the user to hang wearing apparel of all types on them (the short rods were conceived for hanging hats), directly or by means of a hanger. Once again, Grcic has succeeded in leaving an indelible, unmistakable mark on interior design.

Konstantin Grcic Progettista *Designer*
®NILS HOLGER MOORMANN
D-83229 Aschau im Chiemgau (Germania)
+49-8052 - 40.01 **F** +49-8052 - 4383
DISTRIBUITO IN ITALIA DA HOFFMANN
Via Belzoni 4, 35010 Cadoneghe (Padova)
049 - 88.73.118 **F** 049 - 88.71.000/88.73.118

Long-Ti
Tavolo allungabile con struttura e piano in acero. La costa delle prolunghe e le gambe possono essere eventualmente verniciate nei colori delle essenze comprese nel catalogo Montina. Dimensioni: altezza 75 cm, profondità 80 cm, lunghezza 170/270 cm.

Long-Ti
Extendible table features both structure and top in maple. The ridge of the extensions and legs can be painted, if desired, the colours of the types of wood listed in the Montina catalogue. Dimensions: height 75 cm, depth 80 cm and length 170/270 cm.

Ralph Stoian Progettista *Designer*
MONTINA INT.
Via Comunale del Rovere 13/15
33048 San Giovanni al Natisone (Udine)
0432 - 75.60.81 **F** 0432 - 75.60.36

Sedia Lola
La novità di «Lola» non risiede tanto nella forma sobria ed elegante, quanto nella sua concezione strutturale. Essa nasce infatti dall'accoppiamento di un materiale di nobile tradizione come il cuoio a una struttura in materiale composito in un pezzo unico. Ne risulta una sedia snella e leggera, in equilibrio tra tecnologia e maestria artigianale, che esprime al meglio la filosofia produttiva di Poltrona Frau. «Lola» viene proposta nei colori: nero corvino, cognac, cuoio naturale e rosso cremisi. Nelle parti terminali, i puntali sono realizzati in un materiale plastico che non lascia tracce sul pavimento .

Lola chair
What's new about «Lola»? Well, it's not so much its sober and elegant shape as its structural conception. The latter was, in fact, born of the coupling of a material with a noble tradition behind it, such as leather, and a structure in a composite material into a single piece. The result is a sleek, lightweight chair, that has struck just the right balance between technology and masterly handcrafismanship, thus expressing the quintessence of Poltrona Frau's productive philosophy. «Lola» is being offered in raven black, cognac, natural leather and crimson. At the terminal parts, ferrules are in a plastic material that won't leave marks on floor.

Pierluigi Cerri Progettista *Designer*
POLTRONA FRAU
62029 Tolentino (Macerata)
0733 - 90.91 **F** 0733 - 97.16.00

Cornici-portaritratti
Disegnate da Guglielmo Ulrich negli anni Trenta e Quaranta, queste cornici da tavolo sono state riedite da Giorgio Pizzitutti nell'ambito di un programma che ha visto rinascere molti degli oggetti e dei mobili (riediti da Matteograssi) di un progettista di cui si è riscoperto il talento. Qui sono illustrati una cornice con telaio e supporto in pero e frontale rivestito in cuoio (21x13 cm, H 24 cm) e un portafoto a struttura aperta formata da listelli di pero (35x20 cm, H 34 cm).

Frames-photo frames
Designed by Guglielmo Ulrich during the Thirties and Forties, these table frames were brought out again, after a long siesta in the warehouse, by Giorgio Pizzitutti as part of a program that saw the rebirth of many objects and furniture pieces (re-issued by Matteograssi) by a designer whose talent has been rediscovered. Illustrated here are a frame with framework and support in pearwood and front sheathed with leather (21x13 cm, H 24 cm) and a photo frame with an open structure made up of pearwood strips (35x20 cm, H 34 cm).

Guglielmo Ulrich Progettista *Designer*
GIORGIO PIZZITUTTI - GRUPPO MATTEOGRASSI
Via La valle 61, 22066 Mariano Comense (Como)
031 - 74.34.69 **F** 031 - 74.34.81

Celestia - Sagredo
La sedia «Celestia» ha basamento in faggio massiccio tinto ciliegio opaco; lo schienale, alto o basso, ha struttura in faggio massiccio e profilo di acciaio annegato in poliuretano espanso schiumato a freddo. Sedile e schienale sono rivestiti in cuoio. Il tratto distintivo della sedia risiede però nel collegamento tra sedile e schienale: esso è costituito da due supporti in alluminio stampato con inserite quattro molle che garantiscono il molleggio e l'elasticità dello stesso.
I tavoli «Sagredo», ai quali la sedia «Celestia» è destinata, hanno anch'essi la struttura in faggio massiccio tinto ciliegio opaco; possono essere singoli, doppi e componibili. La loro peculiarità sta nei piani, fissi o a scorrimento laterale; nel primo caso sono realizzati in cristallo sabbiato protetto, nel secondo caso in legno di faggio con impiallacciatura a intarsio o in Corian®. Lo scorrimento laterale permette l'utilizzo di un vano interno a scomparti.

Celestia - Sagredo
The «Celestia» chair has a base in solid beechwood dyed a shade of dull cherry. Its back, either high or low, has a structure in solid beechwood and a profile that's buried in cold-foamed polyurethane. Both seat and back are sheathed with leather. However, the distinctive feature of the chair is the connection between its seat and back. Made up of two supports in pressed aluminum, it has four springs that guarantee elasticity and springiness for the model.
The «Sagredo» tables, which the «Celestia» chair was made to accompany, also vaunt a structure in solid beechwood, stained a dull cherry, and are supplied individually or in double or sectional versions. What makes them different are their tops, which either slide sideways or are immovable. In the former case, they are made of protected sandblasted plate glass and, in the latter, in beechwood with an inlaid or Corian® veneer. The lateral slide makes possible the use of an interior bay with compartments.

Massimo Scolari Progettista *Designer*
GIORGETTI
Via Manzoni 20, 20036 Meda (Milano)
0362 - 75.275 **F** 0362 - 75.575

Maestro
Tavolo con preziose basi in massello di ciliegio o wengé. Il piano presenta un'impiallacciatura intarsiata a forma di diamante. «Maestro» è smontabile e viene proposto nei formati quadrato (130x130 cm, H 74 cm) e rettangolare, disponibile in due misure: 205x95 cm e 220x110 cm, H 74 cm.

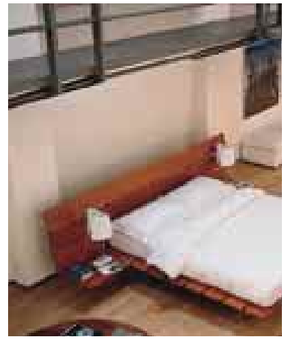
Maestro
Table vaunts finely crafted bases in cherry or wengé heartwood. The top has a veneer with a diamond-shaped inlay. «Maestro» is demountable and offered in squares (130x130 cm, H 74 cm) and rectangles, which come in two sizes – 205x95 cm and 220x110 cm, H 74 cm.

Gianfranco Frattini Progettista *Designer*
ACERBIS INTERNATIONAL
Via Brusaporto 31, 24068 Seriate (Bergamo)
035 - 29.42.22 **F** 035 - 29.14.54

Eur
Veri solidi geometrici, i contenitori della serie «Eur» hanno forme rigorose e squadrate che tuttavia non ne limitano le possibilità di utilizzo nei più diversi contesti. Sono disponibili in varie misure; quello qui illustrato è lungo 117,5 cm, profondo 53,5 cm e alto 135,3 cm.

Eur
Outright geometric solids, case pieces from the «Eur» series, have rigorous and uncompromising shapes that, nonetheless, place no limits on their utilitarian potential in the most widely varying settings. They come in various sizes, the one shown here being 117.5 cm in length, 53.5 cm in depth and 135.3 cm in height.

Antonio Citterio Progettista *Designer*
HALIFAX
Via Furlanelli 96, 20034 Giussano (Milano)
0362 - 35.61 **F** 0362 - 35.64.00



Tadao Maratona
Evoluzione del precedente modello «Tadao», il letto «Tadao Maratona» è dotato di testiera attrezzata ottenuta allungando da entrambi i lati le tre doghe dello schienale e le prime due della struttura di appoggio del materasso. Realizzate in multistrato di pioppo impiallacciato ciliegio, le doghe sono collegate tra loro mediante nastri di gros-grain blu notte; il piano di riposo è montato su un supporto di acciaio verniciato blu notte. I piedini sono in massello di ciliegio americano. Ingombro totale: cm 300/340x215x89H.

Tadao Maratona
An outgrowth of the previous «Tadao» model, the «Tadao Maratona» bed comes with an equipped headboard, achieved by elongating, on both sides, the three staves of the back and the first two of the structure the mattress rests on. Made of cherry-veneered poplar plywood, the staves are connected to one another by tapes of midnight blue grosgrain. The repose level is mounted on a steel support painted midnight blue. The legs are in American cherry heartwood. Overall size: 300/340x215x89 H cm.

Vico Magistretti Progettista *Designer*
FLOU®
Via Luigi Cadorna 12, 20036 Meda (Milano)
0362 - 37.31 **F** 0362 - 72.952/74.801
E-mail: infoflou@flou.it

Dodicesima notte - Levante
Come i personaggi dell'omonima commedia scespiriana, «Dodicesima notte» (*in alto*) è un letto che recita infiniti ruoli, costruiti a partire da strutture in multistrato di legno atossico, doghe flessibili, accessori in massello, testiere traspiranti e pochi giunti metallici. Singoli e matrimoniali – a testiera fissa o reclinabile, in legno a vista o imbottita con cocco e lattice – oppure sommier, i letti sono proposti in cinque larghezze (da 100 a 200 cm) e tre profondità (200, 210 e 220 cm), con rete ortopedica a doghe, fissa o reclinabile, e materassi di vario tipo. Il legno (ciliegio, faggio, noce) è incollato con colle atossiche e riceve una finitura naturale.
Il letto «Levante» è dotato invece di una struttura innovativa che consente di inserire reti di diverso spessore (da 5 a 10 cm), grazie a un sistema di appoggio regolabile; tale struttura ha un perimetro in metallo verniciato bianco calce, con piedi in alluminio anodizzato, ed è circondata da una fascia in legno di ciliegio o noce. La testiera è in compensato curvato e forato, impiallacciato noce o ciliegio, oppure foderato anteriormente in cuoio.

Dodicesima notte - Levante
*Like the personages in the Shakespeare comedy of the same name, «Dodicesima notte» (Twelfth Night) (*top*) is a bed that plays an infinite number of roles, starting with structures in atoxic plywood, flexible staves, accessories in heartwood, breathable headboards and a few metal joints. Single and double beds – with an immovable or reclining headboard, in wood that's out on view or upholstered with coconut fiber and latex – or a spring-mattress, the beds are offered in five widths and three depths, with an orthopedic stave spring, immovable or reclining, and mattresses of various types. The wood (cherry, beechwood and walnut) is glued with atoxic glues and takes a natural finish.*
The «Levante» (Near East) bed comes equipped, on the other hand, with an innovative structure that makes it possible to insert springs of various thicknesses (from 5 to 10 cm), thanks to a height-adjustable spring system. This structure has a perimeter in metal painted lime white, with feet in anodized aluminum, and surrounded by a band in cherry or walnut. The headboard is in curved and perforated plywood, veneered in walnut or cherry, or upholstered in front in leather.

Luca Meda Progettista *Designer*
MOLTENI & C.
Via Rossini 50, 20034 Giussano (Milano)
0362 - 35.91 **F** 0362 - 35.44.48 **Tlx** 330188

TopKapi
Le poltrone e i divani della serie «TopKapi» sono capaci di performance sorprendenti: si agganciano e sganciano, ruotano e si spostano con grande libertà. Il prodotto simbolo dell'intera famiglia è la poltrona: dotata di un cuscino-schienale che ruota a bandiera di 180°, viene completata da un pouf montato su ruote e orientabile che, se viene agganciato alla poltrona, la trasforma in poltrona relax con allungo; se poi al pouf si aggiunge uno schienalino, ecco a disposizione un'altra seduta. Il divano a due posti ha anch'esso gli schienali-poggiatesta dotati di due movimenti: rotazione laterale a bandiera di 180° e curvabilità dei cuscini-schienali individuali. La serie è completata dal divano a quattro posti, sempre su ruote, apribile al centro a compasso e divisibile in due piccoli divani a due posti, ognuno con cuscini-schienali rotanti.

TopKapi
Armchairs and sofas from the «TopKapi» series are capable of arriving at amazing levels of performance. They hook up to and detach from one another, rotating and moving around with the greatest of freedom. The product that's the symbol of the entire family is the armchair. Equipped with a back cushion that swings around in an arc of 180°, it is rounded out by a rotating ottoman mounted on wheels which, when hooked up to the armchair, transforms it into a relaxing armchair with an extension. If, then, a low back is added to the ottoman, it gives you an extra chair you can get comfortable in. The two-seated sofa also has backs with headrests that move in two directions, swinging sideways in an arc of 180° and back cushions that curve for individual comfort. The series is completed by a sofa with four seats, on casters, which opens at its center like a compass and divides up into two small, two-seat sofas, each with rotating back cushions.

Francesco Binfaré Progettista *Designer*
CASSINA
Via Busnelli 1, 20036 Meda (Milano)
0362 - 37.21 **F** 0362 - 34.22.46
E-mail: info@cassina.it **http:** //www.cassina.it

Mobili 1998: le prime proposte ***Furniture 1998: the first models***

Isis
La sedia «Isis», premiata come miglior sedia dell'anno al Salone Internazionale della Sedia di Udine 1997, ha sedile e schienale in copolimero p.p. colorato (beige, pesca, salvia, blu, rosso e nero), struttura in tubo di acciaio (Ø 18 mm) e fusto cromato o verniciato G2, nero. Misure: altezza totale 76 cm, altezza sedile 45 cm, larghezza 40 cm e profondità 45 cm.

Isis
The «Isis» chair, which received a prize as the Chair of the Year at the International Chair Show in Udine in 1997, has a seat and back in coloured p.p. co-polymer (beige, peach, sage green, blue, red and black), a structure in steel tubing (Ø18 mm) and a framework that's chromium-plated or G2 painted black. Sizes: overall height 76 cm, height of seat 45 cm, width 40 cm and depth 45 cm.

Olaf von Bohr Progettista *Designer*
SINTESI 2
Zona Industriale Cosa, 33097 Spilimbergo (PN)
0427 - 31.38.31.39 **F** 0427 - 40.077

Welcome
Divano dall'aspetto molto confortevole ma leggero, «Welcome» ha una struttura con sezione a forma di boomerang sulla quale poggiano i morbidi cuscini di sedile e schienale. La struttura portante è realizzata in acciaio tinto alluminio opaco, con piedini a vista. Le forme sono ammorbidite dalla curva bombata del bracciolo. Disponibile in due lunghezze (150 e 225 cm, profondità 87 cm, altezza 83 cm), «Welcome» è completamente sfoderabile.

Welcome
A sofa that looks very comfortable but is lightweight at the same time, «Welcome» has a slender structure, with cross section in the form of a boomerang, which underpins soft seat and back cushions. The support structure is made of steel stained a shade of dull aluminum, with visible feet. Shapes have been softened by the convex curve of the arm. Available in two lengths, «Welcome» is completely slipcovered.

Michele Sbrogiò Progettista *Designer*
FRIGHETTO INDUSTRIE
Via dell'Industria 29, 36071 Arzignano (Vicenza)
0444 - 45.17.17 **F** 0444 - 45.17.18
E-mail: frighet@tin.it

Tubo
Divano a due posti in tubo di acciaio cromato o verniciato, con struttura interna in legno, imbottita in poliuretano. Dimensioni: lunghezza 140 cm, profondità 79 cm, altezza totale 81 cm, altezza sedile 40 cm.

Tubo
Two-seated sofa, in chromium-plated or painted steel tubing, vaunts an interior structure in wood, upholstered in polyurethane. Dimensions: length 140 cm, depth 79 cm, overall height 81 cm, height of seat 40 cm.

James Irvine Progettista *Designer*
B.R.F.
Località S. Marziale, 53034 Colle Val d'Elsa (SI)
0577 - 92.94.18 **F** 0577 - 92.96.48
E-mail: biancucci@brfcolors.com
http: //www.brfcolors.com

Frida
La serie «Frida» comprende sedie con o senza braccioli (cm 42x47x85H), sedie su ruote (cm 57x57x80/88 cm) e sgabelli (cm 49x52x64/76H). La struttura è in tubo di acciaio (Ø 20 mm) verniciato alluminio, nero o titanio. Sedile e schienale sono in materiale plastico.

Frida
The «Frida» series encompasses chairs, either with or without arms (42x47x85 H cm), seating solutions on casters (57x57x80/88 cm) and stools (49x52x64/76 H cm). The structure is in steel tubing (Ø 20 mm) painted the colour of aluminum, black or titanium. Seat and back are in a plastic material.

Toni Mjo Progettista *Designer*
FLY LINE
Via Terrenato 7, 36010 Carré (Vicenza)
0445 - 31.40.70 **F** 0445 - 31.43.08

Millefoglie
La sedia impilabile «Millefoglie» ha il telaio in metallo verniciato color alluminio; sedile e schienale sono in legno curvato multistrato, un pezzo unico ricavato da due elementi in compensato curvato uniti mediante una tecnologia di giunzione innovativa. Dimensioni: cm 51x51x78H, altezza sedile 45 cm.

Millefoglie
The «Millefoglie» (cream puff) stackable chair has a frame in metal painted the colour of aluminum. Seat and back are in curved plywood, forming a single piece, obtained from two elements in curved plywood, joined together by means of an innovative joining technology. Dimensions: 51x51x78 H cm, height of seat 45 cm.

Biagio Cisotti & Sandra Laube Progettisti *Designers*
PLANK
Via Nazionale 35, 39040 Ora (Bolzano)
0471 - 80.35.00 **F** 0471 - 80.35.99

Meteo
Le forme e i materiali fanno pensare agli anni Cinquanta, ma i divani e le poltrone della serie «Meteo» nascono da una tecnologia innovativa che ha consentito di variare la bombatura nella struttura interna di braccioli e schienali, ottenendo pregevoli effetti estetici e ottimo comfort di seduta. La serie comprende divani in quattro misure (160, 180, 200 e 230 cm), due tipi di poltrona (normale e longue) e un poggiapiedi. I cuscini di seduta sono in piuma d'oca; i piedini, in alluminio o legno, sono inclinati e poggiano su un piattino basculante che dà stabilità alla struttura.

Meteo
The shapes and materials of these items take you back to the Fifties, but sofas and armchairs from the «Meteo» series were born of an innovative technology that made it possible to vary the convexity of the interior structure of both arms and backs, achieving stunning aesthetic effects and optimal sitting comfort. The series embraces sofas in four sizes, two types of armchair (standard and chaise lounge) and a footrest. Seat cushions are stuffed with goose feathers. Feet, in aluminum or wood, are inclined and rest on a counterpoised plate that lends stability to the structure.

Luca Meda Progettista *Designer*
DEMA
Viale dei Platani 15, 53037 S. Gimignano (Siena)
0577 - 94.49.27 **F** 0577 - 94.49.02

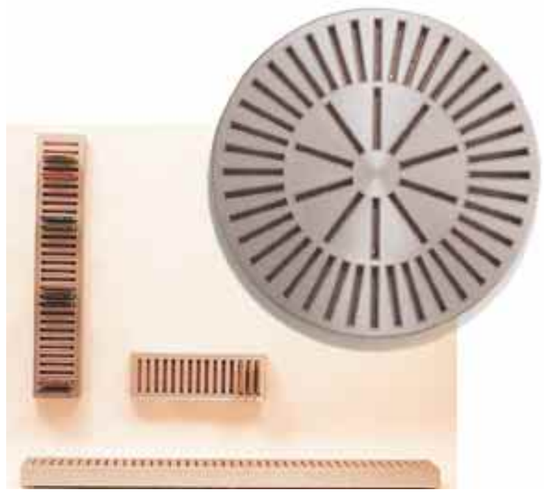
Bill: tavolo e sedie
Realizzato in noce o ciliegio naturale, il tavolo «Bill» è leggero ed essenziale nella forma; il suo piano ha uno spessore molto sottile ed è trattenuto agli angoli da un elemento decorativo in alluminio. Esili ed eleganti anche le sedie «Bill», improntate al medesimo rigore; il sedile è disponibile in una vasta gamma di colori.

Bill: table and chairs
Made of walnut or natural cherry, the «Bill» table is light and essential in shape. Its top is very exiguous in thickness and finished at the corners with a decorative element in aluminum. Svelte and elegant also, the «Bill» chair is keynoted to the same rigour. The chair comes in a vast range of shades.

Marelli e Molteni Progettisti *Designers*
ATELIER - GRUPPO MISURAEMME
Via Monviso 52, 22066 Mariano Comense (Como)
031 - 64.33.23 **F** 031 - 74.62.33

Atlantide Collection: Calder - Silent
«Calder» è un tavolino formato da tre piani di appoggio circolari (diametro 36 cm), montati su una struttura pieghevole in acciaio verniciato color bianco panna, materiale e colore utilizzati anche per i tre ripiani. Dimensioni: cm 76x76x60H.
Allo stesso progettista si deve anche il letto «Silent», con struttura in tubolare di acciaio verniciato color bianco panna, rete in acciaio con 'Eco' doghe in nylon. Base e testiera sono sfoderabili e ricoperte da un rivestimento in cotone 100% di colore écru. Dimensioni: letto singolo cm 87x202x105H, letto matrimoniale cm 160x202x105H, altezza piano letto 36 cm.

Atlantide Collection: Calder - Silent
«Calder» is an end table consisting of three circular tops (diameter 36 cm), mounted on a folding structure in steel painted cream colour. Both material and colour are used for the three shelves as well. Dimensions: 76x76x60 H cm.
We are indebted to the same designer for the «Silent» bed, with a structure in steel tubular painted cream colour and a spring in steel with 'Eco' staves in nylon. Base and headboard are slipcovered and upholstered in écru-coloured 100 percent cotton. Dimensions: single bed measures 87x202x105 H cm, double bed 160x202x105 H cm. Height of bed minus headboard: 36 cm.



Eco - CDRoll
Entrati di prepotenza nel panorama domestico dopo aver soppiantato i dischi in vinile, i Cd hanno dato origine a una nuova tipologia di mobili, i porta Cd, di cui qui vediamo due nuovi esempi.
«Eco» è realizzato in alluminio anodizzato opaco con vani/supporti per Cd a incastro e tappi di chiusura terminali in polipropilene bianco traslucido. «Eco» può essere fissato a parete (in orizzontale o verticale), appoggiato su qualsiasi piano (in questo caso viene dotato di piedini antigraffio) o semplicemente lasciato in appoggio inclinato tra pavimento e parete. È disponibile in quattro lunghezza: 52, 101, 150 e 200 cm.
Il porta Cd girevole «CDRoll» combina in modo originale funzionalità ed estetica ed è costituito da una lastra di alluminio tornita ed anodizzata opaca con vani/contenitori a incastro in polipropilene traslucido, montata su un perno fissato alla parete che ne consente la rotazione. «CDRoll» ha un diametro di 70 cm e può contenere sino a 50 Cd.

Eco - CDRoll
Having swept, with a certain degree of arrogance, into the home scenario after relegating vinyl disks to the sidelines, Cds can take credit for actually inspiring a new furniture typology – the Cd holder, of which two examples are shown here. «Eco» is made of dull anodized aluminum with groove-and-tongue bays/supports for Cds and terminal closing caps in translucent white polypropylene. «Eco» can be anchored to the wall (either horizontally or vertically) and laid on any top (in this case it comes equipped with scratch-proof feet) or simply left on the floor, propped against the wall. It is available in four lengths: 52, 101, 150 and 200 cm.
The revolving «CDRoll» Cd holder combines function and aesthetics in an original way, comprising a turned and anodized dull aluminum sheet with gain bays/case-pieces in translucent polypropylene, mounted on a pin anchored to the wall, which makes possible its rotation. «CDRoll» has a diameter of 70 cm and can hold up to 50 Cds.

Carlo Colombo (Eco) **Pascal Bauer** (CDRoll)
Progettisti *Designers*
YCAMI EDIZIONI - DIVISIONE DELLA CAIMI EXPORT
Via Provinciale 31, 22060 Novedrate (Como)
031 - 35.10.300 **F** 031 - 35.10.400

Konstantin Grcic Progettista *Designer*
FEDRA
Via Soave 8, 6900 Lugano (Switzerland)
+41 -91 - 91.15.550 **F** +41 - 91 - 92.10.564
AGENTE GENERALE PER L'ITALIA: DRIADE
Via Padana Inferiore 12
29012 Fossadello di Caorso (Piacenza)
0523 - 81.86.50 **F** 0523 - 82.26.28

Paludis
I progetti ben riusciti non hanno età, talvolta hanno solo bisogno di essere ricordati. Simile alla «Spaghetti» e firmata dallo stesso progettista, la sedia «Paludis» ha struttura in acciaio cromato o verniciato (marrone metallizzato, nero o argento brillante), sedile e schienale in paglia (gialla, grigia chiara, verde brillante, grigia scura, nera, tabacco, blu scuro e verde scuro).

Paludis
Designs that are beautifully done are ageless, but our memories sometimes need jogging. Similar to «Spaghetti» and signed by the same designer, the «Paludis» chair has a structure in chromium-plated or painted steel (metalized chestnut, black or glistening silver), seat and back in straw (yellow, pale grey, bright green, dark grey, black, tobacco, dark blue and dark green).

Giandomenico Belotti Progettista *Designer*
ALIAS
Via dei Videtti 2, 24064 Grumello del Monte (BG)
035 - 44.20.240 **F** 035 - 44.20.996

Miss B
Programma di sedie, poltroncine e sedute multiple su barra con struttura in tubolare d'acciaio, «Miss B» prosegue l'intreccio di esperienza e ricerca che ha sempre contraddistinto il modo di operare della società Pierantonio Bonacina. Per realizzare il sedile e lo schienale della nuova sedia viene infatti utilizzato, oltre al midollino e al cuoio, il Krilon®, un profilato percorso da fili di rinforzo in nylon che assicurano resistenza alla trazione e alla compressione. Il materiale, inedito ed esclusivo, è disponibile in sei colori trasparenti e nel tipo fluorescente.

Miss B
Program of chairs, low-backed armchairs and multiple bar seating solutions with a structure in steel tubular, «Miss B» has carried forward the interlacery of experience and research that has always distinguished Pierantonio Bonacina's way of working. In fact, to bring off the seat and back of the new chair, use was made, in addition to rattan core and leather, of Krilon®, a section covered with reinforcing strands of nylon that ensure resistance to traction and compression stresses. The material, exclusive and being used for virtually the first time, is supplied in six transparent shades and the fluorescent type.

Tito Agnoli Progettista *Designer*
PIERANTONIO BONACINA
Via S. Andrea 20/a, 22040 Lurago d'Erba (Como)
031 - 69.92.25 **F** 0031 - 69.61.51

Calibro
«Calibro» è una struttura modulare che nasce dall'unione di montanti continui plissettati (disponibili in quattro altezze) e solidi ripiani (proposti in due lunghezze). Sono possibili le più diverse composizioni, dalla singola colonna alla parete divisoria continua, da completare con numerosi accessori (sportelli, cassettiere, piani inclinati in filo metallico…). La finitura semitrasparente rivela la texture naturale del materiale. «Calibro» è disponibile nei colori: grigio titanio, verde rame, blu mercurio, arancio ruggine e grigio acciaio.

Calibro
«Calibro» (caliber) is a modular structure that was birthed by the union of pleated, seamless uprights (available in four heights) and solid shelves (offered in two lengths). The user has at its disposal the widest array of compositions imaginable, ranging from a single column to an unbroken wall divider, that can be rounded out with numerous accessories (windows, drawer pedestals and inclined planes in metal wire...). A semi-transparent finish lays bare the natural texture of the material. «Calibro» comes in the following shades: titanium grey, copper green, mercury blue, rust orange and steel grey.

Makio Hasuike Progettista *Designer*
SECCOSE - DIVISIONE ARREDO DELLA SECCO SISTEMI
Via Terraglio 195, 31022 Preganziol (Treviso)
0422 - 49.03.16 **F** 0422 - 49.07.13

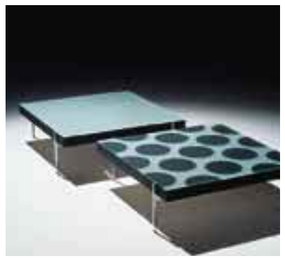
Tak
Sistema vario e flessibile, «Tak» comprende poltrona, divano a due e tre posti, angolo, poltrona centrale, pouf, divano finale e chaise longue, da usare singolarmente o aggregati tra loro. «Tak» ha una struttura in multistrato di pioppo e molleggio a nastri elastici in tensione, imbottitura in resina espansa a quote differenziate e rivestimento protettivo in vellutino accoppiato con acrilico, che garantisce l'ancoraggio del rivestimento completamente sfoderabile. I piedi sono in alluminio lucidato, con appoggio regolabile a snodo.

Tak
A varied and flexible system, «Tak» encompasses armchairs, sofas with two or three places, corner chair, central armchair, ottoman, terminal sofa and chaise lounge, used individually or clustered with one another. «Tak» has a structure in poplar plywood and spring made of elastic bands stretched taut, upholstery in foamed resin with different densities and protective covering in light velvet coupled with acrylic, which guarantees anchorage of all the slipcovers. Feet are in polished aluminum, which are height-adjustable by means of a joint.

Isao Hosoe Progettista *Designer*
PLAYLINE® - SCEP
Via Melitello 78, 80017 Melito (Napoli)
081 - 71.01.100 **F** 081 - 71.11.429

Village
Il tavolino da salotto «Village» è formato da una sottile struttura in tubolare a sezione quadrata cromata opaca sulla quale poggia un piano quadrato trattato con lacca Svede (nei colori marrone, antracite o bianco), morbida al tatto. A sua volta, il piano è ricoperto da uno speciale cristallo sabbiato uniformemente o con motivo a dischi, alternativa che conferisce all'oggetto un carattere riservato ovvero stravagante. Dimensioni: 105x105x33H cm.

Village
The «Village» coffee table is made up of a slender structure in dull chromium-plated tubular, on which a square top, treated with Svede lacquer, rests. Soft to the touch, it comes in chestnut, coal black or white. The top, in turn, is faced with a layer of special plate glass, sandblasted all over or with a disk motif, an alternative that gives the object a reserved or offbeat air. Dimensions: 105x105x33 H cm.



Gert Batenburg Progettista *Designer*
MONTIS
Steenstraat 2, Postbus 153, NL-5100 AD Dongen
+31-162 - 37.77.77 **F** +31-162 - 37.77.10
E-mail: info@montis.nl

Aquariano
Disegnato nel 1982, il letto «Aquariano» appare perfettamente attuale sia per i materiali impiegati sia per l'estetica improntata a un'essenzialità estrema. La struttura perimetrale è realizzata in massello di faggio evaporato colore naturale, oppure in faggio tinto ciliegio o laccato (nero, bianco soft). Gambe, testiere e reggimaterasso sono in acciaio trafilato, cromato o verniciato con polveri epossidiche (nero opaco, argento, titanio). Rete a listelli di faggio. Disponibile nella sola versione matrimoniale (193x215 cm, altezza pianale 28 cm, altezza testiera 76, 97e 118 cm).

Aquariano
Designed in 1982, the «Aquariano» bed looks like the most up-to-date sleep item you've ever seen, not only for the materials used but also for its aesthetic, which was inspired by an extreme essentialism. The perimetral structure is made of steam-treated beech heartwood in its natural colour, or beechwood in a cherry stain or lacquered black or off-white. Legs, headboards and mattress support are in steel extrusion or steel that's been chromium-plated or epoxy spray-painted dull black, silver or titanium grey. Bed-spring is made of beechwood strips. Available only in a double model (193x215 cm, height 28 cm, height of headboard: 76, 97 and 118 cm).

Paolo Pallucco Progettista *Designer*
PALLUCCO ITALIA
Via Azzi 36, 31040 Castagnole di Paese (Treviso)
0422 - 43.88.00 **F** 0422 - 43.85.55

Oxalis
Grazie alla sua rotondeggiante silhouette, «Oxalis» coniuga la leggerezza di una sedia con la comodità di una poltroncina. La seduta a monoscocca antiurto, facilmente sganciabile dalla struttura in metallo, è realizzata a iniezione con un materiale plastico semitrasparente. La sedia è utilizzabile anche all'esterno. Colori disponibili: bianco, giallo, arancio e blu. Dimensioni: 83x59x65 cm.

Oxalis
Thanks to its rounded silhouette, «Oxalis» weds the lightness of a chair with the comfort of a low-backed armchair. The seat with its impact-immune single shell, which is easily detached from the structure in metal, is the result of an injection of a semi-transparent plastic material. The chair can be used indoors as well as out. Available colours: white, yellow, orange and blue. Dimensions: 83x59x65 cm.

Denis Santachiara Progettista *Designer*
CIDUE®
Via Castelletto 13, Pal. Zironda, 36016 Thiene (VI)
Stab.: Via L. di Costanza 25, 36015 Schio (Vicenza)
0445 - 59.52.00 **F** 0445 - 59.52.90

Paper - Soft
Le sedie e le poltroncine «Paper» hanno struttura in metallo cromato e il sedile/schienale in legno naturale (wengé, faggio sbiancato), laccato (macroter bianco, antracite), oppure rivestito in tessuto (panno, feltro, tessuto) o pelle. La collezione è composta da una sedia di piccole dimensioni (small), da una di medie dimensioni con o senza braccioli (medium) e da una poltrona (large). Con il sistema di sedute «Soft» si possono creare svariate configurazioni, utilizzando elementi lineari con o senza braccioli, a penisola, angolari e senza schienali, agganciati mediante cavallotti in nickel satinato. I divani hanno struttura in metallo e poliuretano espanso a quote differenziate; il rivestimento, in tessuto o pelle, è sfilabile. Il sistema è completato da piani di appoggio, carrello e tavolini con struttura in metallo cromato e piani in wengé o ciliegio americano sbiancato.

Paper - Soft
«Paper» chairs and armchairs vaunt a structure in chromium-plated metal and a seat/back in natural wood (wengé and bleached beechwood), lacquered wood (white or coal black macroter), or covered with fabric (cloth, felt or fabric) or leather. The collection consists of a small chair, a medium-sized one, with or without arms, and a large armchair. The «Soft» system of seating solutions can be used to create a practically infinite number of configurations, featuring linear elements with or without arms, in the form of a peninsula, or corner-oriented and backless, hooked together by means of trestles in silked nickel. Sofas have a structure in metal and foamed polyurethane in different densities. Slipcovers come in fabric or leather. The system is rounded out by tops, trolleys and end tables with a structure in chromium-plated metal and tops in wengé or bleached American cherry.

Piero Lissoni Progettista *Designer*
CAPPELLINI
Via Marconi 35, 22060 Arosio (Como)
031 - 75.91.11 **F** 031 - 76.33.22
E-mail: cappellini@cappellini.it
http: //www.cappellini.it

Asisai
Tre fili di acciaio armonico inossidabile si inseriscono in una base in fusione di alluminio opaco ed ecco nascere «Asisai», un portaombrelli veramente essenziale e inattaccabile dalla ruggine. Dimensioni: diametro 35 cm, altezza 60 cm.

Asisai
Three soft stainless steel wires were fitted into a base in dull aluminum casting and gave birth to «Asisai», a truly essential umbrella stand that laughs off attacks by rust. Dimensions: diameter 35 cm, height 60 cm.

Kazuko Komoda Progettista *Designer*
MORPHOS - ACERBIS INTERNATIONAL DIVISION
Via Brusaporto 31, 24068 Seriate (Bergamo)
035 - 29.42.22 **F** 035 - 29.14.54

Combo
Sistema componibile per la zona notte, «Combo» propone un letto con testiera (completata da un'imbottitura a quattro cuscini) che si estende fungendo da sostegno per i comodini e per le lampade. Queste ultime, girevoli e inclinabili, sono studiate *ad hoc* e verniciate in colore alluminio. Cassettiere e contenitori con ante in legno o vetro in varie dimensioni completano la proposta. Finiture: acero e acero con facciate "Lemacolortrend".

Combo
A sectional system for the night area, «Combo» is offering a bed with a headboard , which can be pulled out, the resulting extension serving as a support for end tables and lamps. The latter, which rotate and can be tilted, were researched for the present purpose and are painted the colour of aluminum. Drawer pedestals and case pieces with doors in wood or glass in various dimensions complete the item. Finishes: maple and maple with "Lemacolortrend" fronts.

Siegfried Bensinger Progettista *Designer*
LEMA
S. S. Briantea n.2, 22040 Alzate Brianza (CO)
031 - 63.09.90 **F** 031 - 63.24.92

Aluminium Beds
La semplicità delle linee è certamente la caratteristica saliente dei letti «Aluminium Beds», proposti in varie dimensioni (da 100 a 210 cm di larghezza, profondità 210 cm) e nella versione con baldacchino. La struttura è ovviamente in alluminio, anodizzato o rivestito in legno di ciliegio americano o wengé verniciati naturale. Le testiere, disponibili in quattro altezze (30, 57, 99 e 115 cm), possono essere imbottite o intrecciate.

Aluminium Beds
Simplicity of line is without doubt the most striking characteristic of «Aluminum Beds», which is being offered in various dimensions (from 100 to 210 cm in width, depth 210 cm) and a version with a canopy. The structure is obviously in aluminum, either anodized or faced with American cherry or varnished natural wengé. The headboards, which come in four heights (30,57, 99 and 115 cm), are supplied either upholstered or woven.

Gruppo Progettazione MDF Progettista *Designer*
MDF ITALIA
Via Wittegens 3, 20123 Milano
02 - 58.31.13.00 **F** 02 - 58.31.12.77

Pangolo
Elemento divisorio e appendiabiti, «Pangolo» è un paravento formato da una piantana che sorregge una rastrelliera porta abiti e un paravento vero e proprio, costituito da un telo in tessuto ignifugo ricamato (écru o blu) o da un tessuto a fili liberi disponibile in diversi colori. La rastrelliera è girevole e quindi dà modo di ridurre l'ingombro totale (max 100x72x175H cm). Il basamento (Ø 30 cm) e la struttura sono in tubolare metallico verniciato a fuoco in colore grigio acciaio; l'asta porta telo è in acciaio inox.

Pangolo
Both dividing element and clothes tree, «Pangolo» is actually a screen made up of a pole that holds up a clothes rack and an outright screen, consisting of a length of material in an embroidered fireproof fabric (écru or blue) or a fabric with free wires that comes in various colours. The rack rotates, thus providing a way to cut down on the overall size of the item (100x72x175 H cm max). The base (Ø 30 cm) and structure are in metal tubular, painted steel grey with a heat-setting process; the material-bearing rod is in stainless steel.

P. Gatti - F. Teodoro Progettisti *Designers*
ART & FORM
Corso Sicilia 17, 10133 Torino
011 - 66.14.644 **F** 011 - 66.14.787

Ibiza
Poltrona, chaise-longue e letto: sono questi i ruoli interpretati da «Ibiza», un imbottito trasformabile capace di riunire in un unico oggetto tre funzioni distinte. L'apparenza è quella di una normale poltrona (95x75x90H cm), ma bastano due semplici gesti (far scorrere un bracciolo e ribaltarlo all'interno) perché «Ibiza» si trasformi in chaise-longue; tirando lo schienale (che scompare sotto il sedile) e muovendo anche l'altro bracciolo si ottiene un piano di riposo (195x75 cm) utilizzabile come letto. «Ibiza» è sfoderabile.

Ibiza
Armchair, chaise-lounge and bed. These are the roles interpreted by «Ibiza», a convertible upholstered item capable of getting three separate and distinct functions into one object. Its appearance is that of a standard armchair (95x75x90 H cm), but all it takes are two simple gestures (sliding an arm and tipping it up toward the inside) to convert «Ibiza» into a chaise-lounge. By pulling the back down (which disappears under the seat) and moving the other arm, you get a surface (195x75 cm) that can be used as a bed. «Ibiza» can be slipcovered.

Giulio Manzoni Progettista Designer
Orizzonti - Gruppo I.C.A.
Via Birago 10, 20020 Misinto (Milano)
02 - 96.72..07.63 **F** 02 - 96.72.04.44

Wing-Sistem
Componibilità e versatilità sono le caratteristiche salienti di «Wing-Sistem», un sistema di mensole in profili aggregabili di alluminio estruso, resistenti e facili da montare. Gli accessori (contenitori, cassettiere…) e le dotazioni tecniche (per esempio, l'impianto elettrico integrato) ne fanno un sistema adatto anche all'ufficio oltre che ai vari ambienti della casa.

Wing-Sistem
Componibility and versatility are the outstanding features of «Wing-Sistem», a system of shelves with profiles in aluminum extrusion, which can be clustered and are resistant and easy to assemble. Accessories (case pieces, chests of drawers...) and technical equipment (the integrated electric system, for example) make it a system that is just as suitable for the office as for any of the various rooms in a house.

Dario Enrico Taurian Progettista Designer
Openhouse
Via Dalmazia 24, 31045 Motta di Livenza (Treviso)
0422 - 74.11.86 **F** 0422 - 74.18.42

Polis
Concepita per gli ambienti della zona giorno e della zona notte, la collezione «Polis» comprende mobili dalle forme primarie realizzati con grande cura. Le proposte più significative per la zona giorno riguardano le madie in essenza proposte in differenti modelli, i tavoli disponibili in più formati e finiture e le librerie contrassegnate dall'ampio bordo, presente anche negli altri elementi della collezione, la cui sporgenza rispetto alla profondità dei ripiani permette di collocare i binari per le grandi ante scorrevoli in vetro acidato.

Polis
Conceived for the rooms that make up either the day or night areas, the «Polis» collection embraces furniture pieces with primary shapes, painstakingly crafted. The most important models for the day area include pantries made of wood, offered in various models. Tables, which come in several sizes and finishes; and bookcases distinguished by a wide border, present in the other elements in the collection, whose projecting part, which exceeds the depth of the shelves, makes it possible to put in tracks for the large sliding doors in etched glass.

Paolo Piva Progettista Designer
Poliform
Via Montesanto 28, 22044 Inverigo (Como)
031 - 69.51 **F** 031 - 69.94.44
E-mail: info.poliform@poliform.it
http: //www.poliform.it

Pamplona
Impilabile sino a 6 pezzi, adatta al contract nonché a un uso in esterno, la sedia «Pamplona» (art. 1505) ha struttura in tubo di alluminio anodizzato, sedile e schienale in polipropilene riciclabile, disponibile in 13 colori. Alla collezione «Pamplona» appartengono anche modelli con braccioli, su ruote e su barra.

Pamplona
Stackable up to six pieces and just right for the contract sector as well as outdoor use, the «Pamplona» chair (art. 1505) vaunts a structure in anodized aluminum tubing and seat and back in recyclable polypropylene, available in 13 shades. Also members of the «Pamplona» collection are models with arms, on wheels and on a bar.

Giorgio Topan & Gianantonio Perin
Progettisti *Designers*
Arper®
Via Callalta 99, 31057 Silea (Treviso)
0422 - 36.11.52 **F** 0422 - 36.26.42

K.O.
Cresce e si diversifica la collezione di imbottiti «K.O.», ora comprendente una nuova versione di poltrona, divani a due o tre posti e panche a uno, due e quattro posti. Pur mantenendo le caratteristiche estetiche dei modelli precedenti, la poltrona e i divani hanno i braccioli privi dei pannelli laterali in alluminio.

K.O.
The «K.O.» collection of upholstered items has grown and diversified to the point of encompassing a new version of armchair, sofas with two or three places and benches witih one, two and four places. Even though they have kept intact the aesthetic characteristics of previous models, the armchair and sofas have arms that are devoid of side panels in aluminum.

Kunihide Oshinomi Progettista *Designer*
Matteograssi®
Via Padre Rovagnati 2
22066 Mariano Comense (Como)
031 - 74.50.40 **F** 031 - 74.83.88 **Tlx** 380667

Twist
L'appendiabiti «Twist» è formato da otto stecche in massello di faggio naturale curvato. La tensione delle aste determina la stabilità. Altezza 165 cm.

Twist
The «Twist» clothes tree consists of eight rods in curved natural beech heartwood. The tautness of the rods is what keeps the item stable. Height: 165 cm.

Burtscher & Bertolini Progettisti *Designers*
Horm
Via Crocera di Corva 25
33082 Azzano Decimo (Pordenone)
0434 - 64.07.33 **F** 0434 - 64.07.35
E-mail: horm@horm.it **http:** //www.horm.it

XL
Negli armadi «XL» un unico binario strutturale permette l'applicazione di tre tipologie di apertura delle ante: complanare, battente e pieghevole. In particolare, nell'apertura di tipo complanare si possono sovrapporre sino a tre ante su un unico lato, rendendo possibile l'accesso contemporaneo a più vani, la cui profondità di 70 cm consente una diversa organizzazione dell'interno dell'armadio, molto efficace per i capi più ingombranti.

XL
A single structural track in «XL» wardrobes allows the application of three door-opening typologies: complanar, side-hinged and folding. In the case of the complanar type opening, up to three doors can be overlapped to one side, thus enabling the user to gain access to several spaces at the same time. The 70-cm depth of the latter makes possible a different way of organizing the interior of the wardrobe, which is highly effective for storing bulkier clothing items.

Antonio Citterio e C.R.S. Tisettanta
Progettisti *Designers*
Tisettanta
Via Furlanelli 96, 20034 Giussano (Milano)
0362 - 31.91 **F** 0362 - 31.93.00

Roomy
Il sistema di divani «Roomy» si compone di sette elementi componibili (terminale con bracciolo, angolare, elemento centrale inclinato…), aggregabili secondo le più diverse configurazioni, sempre all'insegna del massimo comfort. In abbinamento ai divani viene proposta la poltroncina «Nap», disegnata dal medesimo progettista, con telaio metallico cromato opaco, rivestimento in cuoio e poggiatesta e poggiapiedi regolabili. Forme e materiali ricordano la grande tradizione del design moderno.

Roomy
The «Roomy» system of sofas is made up of seven sectional elements (terminal with arm, corner and inclined central element...), which can be clustered in accordance with the most widely varying configurations, all keynoted to the ultimate in comfort. Offered in combination with the sofas, the «Nap» low-backed armchair, designed by the same designer, vaunts a dull chromium-plated metal frame, covering in leather and adjustable headrest and footrest. Shapes and materials bring back the great tradition of modern design.

Enzo Berti Progettista *Designer*
Cinova
Via Missori 2, 20035 Lissone (Milano)
039 - 46.10.31 **F** 039 - 48.08.89
ID Postel 000-104-2397

Speedster
Perfetto in cucina ma anche nei locali pubblici, la sedia in legno «Speedster» può essere fornito con diversi tipi di schienale (ricoperto in tessuto, pelle o corda intrecciata) montato su una struttura metallica. Esiste anche la versione sovrapponibile. Dimensioni: 43x50x88H cm. Il progetto iniziale di «Speedster» risale al 1990.

Speedster
Perfect in the kitchen, but also in public places, the «Speedster» wooden stool can be supplied with various types of back (covered with fabric, leather or woven string), mounted on a metal structure. There is also a stackable version. Dimensions: 43x50x88 H cm. The initial design of «Speedster» dates back to 1990.

Tom Kelley Progettista *Designer*
Prototipo
Via Brava 44/1
33048 San Giovanni al Natisone (Udine)
0432 - 74.60.50 **F** 0432 - 74.60.50

Lineo
Il carrello porta televisore «Lineo» è allungabile, viene attrezzato con mensole in ciliegio (nei colori della collezione Porada) e ha particolari in metallo verniciato alle polveri epossidiche colore alluminio goffrato.

Lineo
The «Lineo» TV trolley can be elongated, comes equipped with shelves in cherry (in colours from the Porada collection) and vaunts detail work in metal, epoxy-painted the colour of embossed aluminum.

Marconato & Zappa Progettisti *Designers*
Porada Arredi
Via P. Buozzi 2, 22060 Cabiate (Como)
031 - 76.62.15 **F** 031 - 76.83.86

100% Soft Design: Medium
La serie «100% Soft Design» si articola in quattro linee: i divani «Large» ed «Extralarge», la poltrona «Suitcase», i panchetti, il lettino e i tavolini «Small» e, per finire, le poltroncine e i divani «Medium», qui illustrati e riconoscibili per il basamento cromato con puntale in nylon bianco. In «Medium» i cuscini del sedile sono in poliuretano e piuma, mentre la struttura portante è in metallo annegato interamente in schiuma poliuretanica ignifuga. Cuscini e struttura sono sfoderabili, ma non in caso di rivestimento in pelle.

100% Soft Design: Medium
The «100% Soft Design» series divides up into four lines – «Large» and «Extralarge» sofas, the «Suitcase» armchair, «Small» benches, crib and end tables and, lastly, «Medium» low-backed armchairs and sofas, illustrated here and readily identifiable by their chromium-plated base with ferules in white nylon. In «Medium» the seat cushions are in polyurethane stuffed with feathers, while the support structure is in metal, completely buried in fire-retardant polyurethane foam. Cushions and structure are slipcovered but not when coverings are made of leather.

Rodolfo Dordoni Progettista *Designer*
Minotti
Via Indipendenza 152, 20036 Meda (Milano)
0362 - 34.34.99 **F** 0362 - 34.03.19

SmartWall
Derivazione del famoso sistema modulare in metallo «Metro®», prodotto dalla Intermetro Industries Co. (Wilkes Barre, Pennsylvania, Usa), «SmartWall» è un sistema a parete che permette di creare "stazioni di lavoro" in grado di soddisfare le più disparate necessità. Fissati a muro i due supporti laterali, si procede ad agganciarvi i ripiani e gli accessori (cestelli, porta cartelle sospese, ganci, piano reclinabile in acciaio inox...), scelti in funzione dell'uso e, all'occorrenza, intercambiabili. Il tutto all'insegna di funzionalità e praticità.

SmartWall
An offshoot of the famous «Metro®» modular system in metal, produced by Intermetro Industries Co. (Wilkes Barre, Pennsylvania), «SmartWall» is a wall system that makes it possible to create "work stations" capable of satisfying the most widely varying needs. When the two side supports have been anchored to the wall, shelves and accessories are hooked onto them (baskets, hanging file drawers, hooks and a reclining top in stainless steel...) , chosen on the basis of their use and, if needed, their interchangeability. All for the sake of functional prowess and practicalness.

INTERMETRO INDUSTRIES CO. - DISTRIB. IN ITALIA DA JOINT
Piazza Borromeo 12, 20123 Milano
02 - 72.00.01.33 **F** 02 - 72.00.07.56

Isola
Progettata per essere inserita tra l'arredamento domestico, «Isola» è una sorta di scatola magica montata su ruote che nasconde una postazione per il computer. Apertala, dall'anta esce il piano di lavoro, mentre sui ripiani trovano posto computer, stampante, memoria ausiliaria, supporti magnetici e tutto quanto è necessario al lavoro e allo studio. «Isola» è realizzata in legno multistrato con laccatura satinata (bianco o grigio metallizzato); il maniglione è in metallo cromato o faggio. Dimensioni: 720x640x1880H mm (chiusa), 1735x1130x1880H mm (aperta).

Isola
Designed to fit in with home interior decors of all types, «Isola» (island) is a sort of magic box on wheels that hides an emplacement for a computer. When you open it, the work top comes out of the door, while shelves offer secure underpinnings for computers, printers, auxiliary memories, magnetic supports and anything else you need for work and study. «Isola» is made of plywood with a silked lacquer (white or metalized grey). The pull handle is in chromium-plated metal or beechwood. Dimensions: 720x640x1880 H mm (closed); 1735x130x1880 H mm (open).

Franco Mirenzi, Vittorio Parigi, U.T. Citterio
Progettisti *Designers*
CITTERIO
Via Provinciale 16/18, 22040 Sirone (Lecco)
031 - 85.35.45 **F** 031 - 85.35.29

Maxima
Il punto di forza di «Maxima» sta nell'innovativo giunto «Maxisystem», ideato per unire tutte le parti della sedia senza saldature, mediante elementi in alluminio pressofuso. «Maxima» ha la struttura in tubolare di alluminio anodizzato, sedile e schienale in polipropilene riciclabile, stabilizzato per resistere ai raggi U.V.A. Le sedie e i piani in laminato dei tavoli a esse coordinati sono disponibili nei colori vaniglia, pesca, arancio, acquamarina, salvia, verde e antracite. Dimensioni sedia: 56x52x80H cm.

Maxima
«Maxima»'s strong point is its «Maxisystem» innovative joint, which was ideated to join all the parts of the chair without welding them, by means of elements in die-cast aluminum. «Maxima» has a structure in anodized aluminum tubular and a seat and back in recyclable polypropylene, stabilized to fend off U.V.A. rays. Seats and tops in laminate of the tables that are coordinated with them come in shades of vanilla, peach, orange, aquamarine, sage, green and coal black. Chair dimensions: 56x52x80 H cm.

Studio Simonetti Progettista *Designer*
STEELMOBIL
Via al Mare 10
47842 San Giovanni in Marignano (Rimini)
0541 - 95.68.77 **F** 0541 - 95.78.22

Iron Light
Robuste, di forma essenziale ma curate nei minimi dettagli, le ruote per mobili della serie «Iron Light» adottano forcelle in acciaio stampato di nuovo disegno e possono essere munite di un doppio sistema di bloccaggio. Le ruote sono proposte in più diametri (da 60 a 100 mm) e realizzate in metacrilato o in legno di varie essenze e completate da profili in gomma antitraccia.

Iron Light
Sturdy and boasting an essential shape but painstakingly done down to the tiniest detail, the wheels for furniture pieces from the «Iron Light» series use forks in pressed steel based on a new design and can be equipped with a dual locking system. Wheels are offered in several diameters (from 60 to 100 mm) and made of metacrylate or various species of wood and rounded out by rubber profiles that won't leave marks on floor.

G. Barban Progettista *Designer*
JOLLY
Via Canova 9, 21013 Gallarate (Varese)
0331 - 78.15.70 **F** 0331 - 77.26.55

Kor.Net
Pensato per l'home office, «Kor.Net» non si limita a nascondere il personal computer e le attrezzature che lo accompagnano, ma si propone come una versione aggiornata del secrétaire. Archivio di documenti e scrittoio dove scrivere (con strumenti tradizionali e non), contenitore nel quale racchiudere le informazioni e quanto serve a gestirle, «Kor.Net» ha tutte le caratteristiche e la lavorazione accurata di un mobile di pregio.

Kor.Net
Conceived for a home office, «Kor.Net» does not limit its talents to hiding a personal computer and the equipment that accompanies it, but offers its services as an updated version of a writing desk. An archive for documents and a desk you can write on with either traditional or non-traditional instruments, and a case piece where you can store information and whatever you can use to manage it, «Kor.Net» has all the characteristics and painstaking workmanship you find in a fine piece of furniture.

Richard Fleischman Progettista *Designer*
SAPORITI ITALIA - GIDATEX
Via Marconi 23, 21010 Besnate (Varese)
0331 - 27.33.30 **F** 0331 - 27.3.20
http: //www.saporitiitalia.it

Carmen
Pensata e realizzata per un utilizzo in ogni punto della casa e nell'ufficio, «Carmen» ha una snella struttura in metallo cromato, con o senza braccioli, che raccorda in modo piacevole lo schienale in materiale plastico stampato e il sedile in faggio evaporato. Il modello per ufficio ha la base con cinque razze cromate, ruote piroettanti e meccanismo di elevazione a gas. La sedia senza braccioli è sovrapponibile.

Carmen
Thought out and executed for use in every area of the home and office, «Carmen» boasts a slender structure in chromium-plated metal, either with or without arms, that connects the back in a moulded plastic material with the seat in steam-treated beechwood. The model for the office has a base with five chromium-plated spokes, spinning wheels and a gas-lift mechanism. Chairs without arms are stackable.

Menguzzato, Villis, Nascimben Arch. Ass.
Progettisti *Designers*
CASAMANIA BY FREZZA
Via S. Elena 3
31040 Signoressa di Trevignano (Treviso)
0423 - 67.08.33 **F** 0423 - 67.08.11

Kid
La sedia «Kid» ha la struttura in tubo di acciaio cromato o verniciato. Per il rivestimento si può scegliere tra cuoio pieno fiore e tela di canapa di colore nero o écru.

Kid
The «Kid» chair has a structure in chromium-plated or varnished tubing. As for the upholstery, the user has a choice of either full-grain leather or canvas in black or écru.

Karim Rashid Progettista *Designer*
FASEM INTERNATIONAL
Via Francesca Nord 44/46/48, 56010 Vicopisano (PI)
050 - 79.95.76 **F** 050 - 79.88.98
E-mail: fasem@galactica.it
http: //www.online.it/fasem

Helsinki 1998
Grazie a molti accessori e alle nuove dimensioni disponibili, i tavoli dell serie «Helsinki» si prestano ora a essere utilizzati nelle diverse aree della casa e dell'ufficio. Struttura portante, piani estraibili e cassetti sono in metallo grigio titanio; i piani top sono in metallo grigio titanio oppure in faggio evaporato o legno tinto scuro; i vassoi e il tagliere sono in faggio. Qui sono illustrati il carrello su ruote porta televisore (52x78x132H cm) e il tavolino per computer (52x78x77H cm), sempre su ruote.

Helsinki 1998
Thanks to many accessories and new dimensions that have become available, tables from the «Helsinki» series are now lending themselves for use in various areas of the home and office. The bearing structure, pull-out shelves and drawers are in titanium-grey metal, while tops are in titanium grey metal, steam-treated beechwood or wood in a dark stain. Trays and cutting boards are made of beechwood. Illustrated here are a television trolley on wheels and computer table, also on wheels.

Caronni - Bonanomi Progettisti *Designers*
DESALTO
Via per Montesolaro, C.P. 94, 22063 Cantù (Como)
031 - 70.04.81 **F** 031 - 70.01.12

Crossline - PC
Banco porta pc con struttura in metallo verniciato alluminio e piano in laminato color avorio, provvisto di un supporto ergonomico per l'uso del mouse. Configurabile ed estensibile secondo necessità mediante piani laterali e staffe di regolazione in lamiera piegata, «Crossline - PC» presenta sul lato posteriore una canalina in lamiera per la raccolta e il passaggio dei cavi.

Crossline - PC
Pc stand with a structure in metal, painted the colour of aluminum, and top in ivory-coloured laminate comes equipped with an ergonomic support for the use of a mouse. Capable of taking on any configuration and extendible according to necessity by means of side tops and adjustment brackets in bent steel plate, «Crossline - PC» has a raceway in sheet steel on its back for the collection and transit of cables.

Daniele Lo Scalzo Moscheri Progettista *Designer*
ELAM
Via Molino 27, 20036 Meda (Milano)
0362 - 73.781 **F** 0362 - 34.05.22
E-mail: elam@elam-net.com
http: //www.elam-net.com

1965 Germania
Utilizzabili in esterno, la sedia (61x50x80H cm), la poltroncina (73x60x79H cm) e il divanetto (125x60x79H cm) della serie «1965 Germania» hanno struttura pieghevole in tubo di acciaio con verniciatura epossidica color alluminio brillante, piedini in teak, sedile e schienale in tela azzurra, blu, nera o écru. Per l'interno si possono impiegare sedile e schienale in cuoio (bianco, nero, naturale, marrone bulgaro).

1985 Germania
Usable outdoors, the company's chair (61x50x80 H cm), low-backed armchair (73x60x79 H cm) and love seat (125x60x79 H cm) from their «1965 Germania» series have a folding structure in steel tubing, epoxy-painted a shade of glossy aluminum, legs in teak and seat and back in sky-blue, blue, black or écru cloth. For indoor use, seat and back come in leather (white, black, natural and Bulgarian brown).

COLOMBO 907
Via Cesare Battisti 15, 22060 Carugo (Como)
031 - 76.11.61 **F** 031 - 76.14.61

Kartell in movimento: Dolly
Dalla collaborazione con Antonio Citterio, iniziata nel 1991, sono nati tanti oggetti Kartell di successo (molti dei quali su ruote), a partire dai carrelli, cui sono seguiti i porta hi-fi e porta tv, i porta pc, le cassettiere…, prodotti che hanno sfruttato al meglio le qualità e i colori della plastica. L'ultima proposta riguarda «Dolly», la prima sedie pieghevole Kartell: la sua struttura è in polipropilene ad alta resilienza caricato fibra di vetro, materiale impiegato anche per il sedile (in alternativa, multistrato di faggio sbiancato o imbottitura). Dimensioni (chiusa): 53x16x94H cm.

Kartell in movement: Dolly
Collaboration with Antonio Citterio, kicked off in 1991, has given birth to a host of successful Kartell objects (many of them on wheels), starting with trolleys, which were followed by hi-fi and tv stands, pc tables and drawer pedestals..., products that have exploited the qualities and colours of plastic to its outer limits. Their latest model is «Dolly», Kartell's first folding chair. Its structure is in highly resilient polypropylene with a fiber glass filler, a material that is also used for the seat (an alternative is bleached beech plywood or padding). Dimensions (closed): 53x16x94 H cm.

Antonio Citterio con Oliver Loew
Progettista *Designer*
KARTELL
Via delle Industrie 1, 20082 Noviglio (Milano)
02 - 90.01.21 **F** 02 - 90.53.316

Carlo Bimbi e Paolo Romoli Progettisti *Designers*
SEGIS
Via Umbria 14, Loc. Fosci, 53036 Poggibonsi (SI)
0577 - 98.03.33 **F** 0577 - 93.80.90
E-mail: segis@segis.siena.it
http: //www.segis.siena.it

Blitz
La sedia e la poltroncina per interno «Blitz» hanno telaio e braccioli in alluminio pressofuso con finitura verniciata o cromata, gambe in tubolare di alluminio con finitura anodizzata, opaca o lucida. Sedile e schienale possono essere in polipropilene riciclabile (nero, bianco, grigio scuro, rosso, blu scuro, acquamarina, panna, giallo chiaro, marrone. Grigio e nero sono ignifughi C 1), imbottiti e rivestiti (in pelle, Alcantara® o tessuto), oppure in legno di faggio naturale o tinto ciliegio. Dimensioni: 45x51x80H cm (sedia); 59x51x80H cm (poltroncina). Impilabili.

Blitz
The «Blitz» chair and low-backed armchair for interiors have frames and arms in die-cast aluminum with a varnished or chromium-plated finish and legs in aluminum tubing with an anodized, dull or glossy finish. Seat and back can be supplied in recyclable polypropylene (black, white, dark grey, red, dark blue, aquamarine, cream, pale yellow and chestnut. Grey and black are C1 fire-retardant), padded and covered (in leather, Alcantara® or a fabric), or in natural or cherry-stained beechwood. Dimensions: 45x51x80 H cm (chair); 59x51x80 H cm (low-backed armchair). Stackable.

Officina Floris Progettista *Designer*
ZORRO CREAZIONI RATTAN
Via Canonica 8/a, 31010 Col San Martino (Treviso)
0438 - 98.96.76 **F** 0438 - 98.96.76

Pik Nik e te
Zorro Creazioni Rattan è un'azienda giovane ma gli oggetti che produce richiamano forme che vengono dal passato. La poltrona «Pik Nik e te» ricorda, secondo i suoi artefici, i cappelli delle mondine, evocati anche dalla natura del materiale (rattan-straw-intessuto a mano) con il quale è realizzata. Forse vengono alla mente altre immagini, altri progettisti… «Pik Nik e te» poggia su gambe in metallo, quella posteriore dotata di ruota. Dimensioni: altezza 75 cm, diametro 105 cm, profondità 110 cm.

Pik Nik e te
Zorro Creazioni Rattan is a young company, but the objects it produces hark back to forms that were popular in the past. The «Pik Nik e te» armchair brings to mind, according to its creators, the hair of a rice-weeder, evoked by the nature of the material used (straw, interwoven by hand). But perhaps other images or other designers come to mind... «Pik Nik e te» rests on legs in metal, the rear one being equipped with a caster. Dimensions: height 75 cm, diameter 105 cm, depth 110 cm.

Link
La struttura del sistema «Link» (poltrona con schienale alto o basso e divano a due o tre posti,) è realizzata in acciaio e alluminio (gli elementi sono uniti tra loro senza saldature). Il piano forato (altezza 10 cm da terra) su cui poggiano i cuscini evita che gli stessi scivolino e consente un'ottima aerabilità della seduta. Sedile, schienale e braccioli sono indipendenti e realizzati con imbottitura ecologica Waterlily™ a densità differenziate e fibra poliestere. I rivestimenti (pelle o tessuto), grazie alla concezione strutturale del sistema, sono facilmente sostituibili. Dimensioni: 144/197x80x84H cm (divano), 89x80x72/84H cm (poltrona).

Link
The structure of the «Link» system (an armchair with a high or low back and sofa with two or three places) is made of steel or aluminum (elements are joined without being welded together). The perforated top (10 cm in height from the floor) that the cushions rest on keeps them from sliding around and makes possible optimal ventilation of the item. Seat, back and arms are independent of one another and made of Waterlily™ ecological polyester fiber padding in different densities. Covers (leather or fabric), thanks to the structural conception of the system, are easy to replace. Dimensions: 144/197x80x84 H cm (sofa), 89x80x72/84 H cm (armchair).

Daniel Weil, Pentagram Progettista *Designer*
MASTRANGELO
Via Edison 18, 20036 Meda (Milano)
0362 - 34.04.99 **F** 0362 - 34.12.47

Leader
Comoda e leggera, la sedia «Leader» ha la scocca in compensato curvato sorretta da una struttura in metallo verniciato color alluminio. Disponibile in faggio, ciliegio americano e laccata in 19 colori pastello, è sovrapponibile e quindi indicata anche per comunità.

Leader
Comfortable and light, the «Leader» chair has a shell in curved plywood, undergirded by a structure in metal, painted the colour of aluminum. Available in beechwood or American cherry and lacquered in 19 pastel shades, the item is stackable, hence recommended for use in public spaces.

Piergiorgio Cazzaniga Progettista *Designer*
ATLANTIS
Via per Cascina Armata 47
22066 Mariano Comense (Como)
031 - 75.11.91 **F** 031 - 74.47.16
E-mail: atlantis@cta.it
http: //www.cta.it/atlantis.htm

Twister
Tavolo da pranzo con struttura in ferro laccato e rivestito in midollino naturale o tinto. Il piano in vetro viene fornito in tre misure: 80x160, 90x180, 100x200 cm.

Twister
Dinner table with a structure in lacquered iron covered with natural or dyed rattan-core. The glass top is supplied in three sizes: 80x160, 90x180, 100x200 cm.

Mario Cananzi Progettista *Designer*
VITTORIO BONACINA & C.
Via Madonnina 12, 22040 Lurago d'Erba (Como)
031 - 69.98.00 **F** 031 - 69.92.15

Fortepiano
Aperto a infinite combinazioni, «Fortepiano» è un sistema di sedute e piani di appoggio che permette di inventare composizioni lineari, ad angolo, a doppio angolo… sempre all'insegna del massimo comfort. I divani hanno superfici di seduta più ampie del consueto (profondità 96 cm), tali da consentire di sdraiarsi, molleggi rimovibili composti da cinghie elastiche montate su telaio in acciaio e un'ampia gamma di cuscini aggiuntivi, da scegliere nella quantità e nelle forme che più aggradano, per sedersi e accoccolarsi ancora più comodamente. I tavolini (quadrati e rettangolari), con piano in legno di palissandro o in cristallo acidato, possono trasformarsi, con l'aggiunta di morbidi cuscini, in comodi pouf. La struttura dei telai ha l'anima in acciaio, rivestita in palissandro; in acciaio anche i piedini, con finitura cromata (è disponibile una speciale fodera per mascherare lo spazio fra seduta e pavimento). Rivestimenti fissi in tessuti dalle tonalità sobrie; rivestimenti sfoderabili a richiesta.

Fortepiano
Open to an infinite number of combinations, «Fortepiano» is a system of seating solutions and tops that allow the user to invent linear, corner and dual-corner compositions... all geared to giving the user the ultimate in downy comfort. Sofas have seating surfaces that are roomier than usual (depth 96 cm) – such, in fact, as to allow the sitter to stretch out in a supine position – removable springs made up of elastic belts mounted on a steel frame and a wide range of extra cushions the user can choose in the quantities and shapes he prefers, to hunker down and get even more comfortable. End tables (square and rectangular), with tops in Brazilian rosewood or etched glass, can be transformed, through the addition of sofi cushions, into comfortable ottomans. The structure of the frames has a steel core, covered with rosewood, legs being in steel with a chromium-plated finish (a special lining is available to mask the space between seat and floor). Unremovable covers in dark-toned fabrics. Slipcovers by request.

Pepe Tanzi Progettista *Designer*
BIESSE
Via A. Nobel 43, 20035 Lissone (Milano)
039 - 48.43.22 **F** 039 - 48.18.12
http: //www.biesse2000.it

Dominus
Cassettiera con struttura in lamiera di metallo verniciata color grigio alluminio e tre cassetti in legno di acero. Viene fornita di due tasselli in acciaio per l'attacco al muro (peso lordo/netto 30/27 kg). Dimensioni: 44x46x44H cm.

Dominus
Drawer pedestal has a structure in sheet metal painted aluminum grey and three drawers in maplewood. It comes supplied with two plugs in steel for wall attachment (gross weight/net weight 30/27 kgs). Dimensions: 44x46x44 H cm.

Gerrit Mertens Progettista *Designer*
SCHOPENHAUER - GRUPPO FONTANA ARTE
Alzaia Trieste 49, 20094 Corsico (Milano)
02 - 45.19.61 **F** 02 - 44.02.361
E-mail: info@fontanaarte.it
http: //www.fontanaarte.it

Night-Day
I contenitori «Night-Day» (oltre a cassiera, settimanale e comodino ci sono un tavolo e un mobile ad anta scorrevole), con la marcata differenza cromatica e materica delle loro parti sottolineano, secondo il progettista, la contraddizione dell'odierna produzione mobiliera, nella quale convivono un mondo industriale (evocato dalla finitura laccata) e uno artigianale (suggerito dal rivestimento in stuoia di midollino). Il nitore delle superfici laccate (in bianco o marrone caffè) contrasta con la rugosità della stuoia, ma le due matericità a ben vedere si esaltano a vicenda.

Night-Day
«Night-Day» case pieces (in addition to a chest of drawers, commode and bedside table, there are a table and furniture piece with a sliding door), feature a marked chromatic and material difference in their parts, thus drawing attention, according to the designer, to the contradiction inherent in today's furniture products. An industrial world (evoked by lacquered finishes) coexists with a handicraft one (suggested by upholstery in rattan-core reed-matting). The splendour of lacquered surfaces (in white or coffee brown) contrasts with the rough surface texture of the reed-matting, but the two types of organic surface interest actually set each other off.

Studio Franzolini Progettista *Designer*
GERVASONI
Zona Industriale Udinese, 33050 Pavia di Udine (UD)
0432 - 67.53.77 **F** 0432 - 67.57.55

Fenj - Three
Il segno leggero ma incisivo di Enzo Berti si riconosce facilmente nella poltroncina «Fenj» e nei tavolini «Three», accomunati anche dalla scelta dell'acciaio cromato opaco per la struttura di base. «Fenj» ha sedile e schienale (un tutto unico e continuo) rivestiti in panno sul lato di seduta e in acero naturale o in legno tinto ciliegio sul retro. Dimensioni: 61x66x72H cm.
I tavolini «Three» hanno il piano in marmo (bianco Carrara o nero Marquinia) oppure in legno con finitura acero naturale o tinto ciliegio. Dimensioni: 100x57x38H cm.

Fenj - Three
Enzo Berti's light but clear-cut sign is easily identifiable in the «Fenj» low-backed armchair and «Three» end tables, which share their preference for dull chromium-plated steel for the basic structure.
Both seat and back of «Fenj», which form a single, unbroken piece, are upholstered in cloth on the seat side and natural or cherry-stained maple on the back. Dimensions: 61x66x72 H cm.
«Three» end tables are marble-topped (white Carrara or black Marquinia) or have a wooden top with a natural maple or cherry-stained finish. Dimensions: 100x57x38 H cm.

Enzo Berti Progettista *Designer*
LA PALMA
Via Belladoro 25, 35010 Cadoneghe (Padova)
049 - 70.27.88 **F** 049 - 70.08.89

ParetePorta
Gli elementi del sistema «ParetePorta» servono a creare nuove stanze suddividendo ambienti preesistenti senza ricorrere a opere murarie. Incorporano porte scorrevoli che permettono di sfruttare al meglio lo spazio disponibile, dimostrandosi particolarmente efficaci nella realizzazione di piccoli vani da utilizzare come cabine armadio. Dimensioni, materiali e finiture consentono di risolvere qualsiasi problema, con soluzioni tagliate sulle esigenze di ciascuno.

ParetePorta
The elements in the «ParetePorta» (wall-door) system are used to create new rooms by dividing up existing rooms without resorting to masonry jobs. They have built-in sliding doors that allow the user to exploit every inch of space available to the utmost and have turned out to be particularly effective in forging small spaces to be used as dressing rooms. Dimensions, materials and finishes allow the user to solve any problem whatsover, through solutions tailored to the specific needs of each.

ESTEL CASA - ESTEL
Via S. Rosa 70, 36016 Thiene (Vicenza)
0445 - 38.96.11/38.97.00 **F** 0445 - 80.88.08
E-mail: estel@pn.itnet.it **http:** //www.estel.com

Roger
I divani della serie «Roger» hanno davvero prestazioni degne di nota. Un unico prodotto può infatti essere divano, chaise-longue, letto, dormeuse: le trasformazioni avvengono mediante due semplici movimenti garantiti da un meccanismo brevettato (situato sullo schienale e sulle reti letto). «Roger» è sfoderabile ed ha una struttura in ferro e legno con imbottitura in poliuretano espanso indeformabile a densità differenziata, cuscini in poliuretano ad alta densità e Dacron® DuPont. Le parti metalliche sono verniciate con polveri epossidiche atossiche color alluminio chiaro.

Roger
Sofas in the «Roger» series are distinguished for truly noteworthy performance. One, lone product can, in fact, be a sofa, chaise lounge, bed or easy-chair. Transformations are brought about by means of two simple movements that are guaranteed by a patented mechanism situated on both the back and bed springs. «Roger» is slipcovered and has a structure in iron and wood with padding in unwarpable polyurethane foam in different densities and cushions in high-density polyurethane and DuPont Dacron®. Metal parts are epoxy-painted with atoxic pigments the colour of light aluminum.

Guido Rosati Progettista *Designer*
BPA INTERNATIONAL
Via Meucci 1, 22060 Cabiate (Como)
031 - 75.66.45 **F** 031 - 75.66.50

Opi
Tavolo di grande rigore formale, «Opi» deriva dal modello «Double Face», senza avere di quest'ultimo lo scrittoio nascosto nello spessore del piano. Più eclettico e informale, «Opi» non rinuncia tuttavia alla qualità dei materiali (è realizzato in noce americano tinto o ciliegio) e della lavorazione. Accostato al modello precedente, può dare origine a tavoli di grande formato per la casa e l'ufficio. Dimensioni: 180/200/240x85x74,5H cm.

Opi
A table that stands out for its great formal rigour, «Opi» comes from the «Double Face» model but does not have the latter's desk hidden away inside the top. More eclectic and less formal, «Opi» has not, however, settled for less in the way of workmanship or the quality of the materials used (it is made of stained American walnut or cherry). Combined with the previous model, it gives rise to large-sized tables for either home or office. Dimensions: 180/200/240x85x74.5 H cm.

Marconato & Zappa Progettisti *Designers*
BERNINI
Via Fiume 17, 20048 Carate Brianza (Milano)
0362 - 90.00.12**F** 0362 - 99.04.29 **Tlx** 333591

Charlotte: Consolle
Applicare il design al cristallo curvato è la missione della Fiam Italia, nel cui catalogo si possono trovare oggetti progettati da designer delle più diverse cifre stilistiche. La collezione «Charlotte», firmata da Prospero Rasulo, propone un set di tre tavolini, tavolini da salotto in differenti lunghezze e la «Consolle» qui illustrata (112x36x80H cm). Trasparenza e plasticità del cristallo sono sfruttate al meglio.

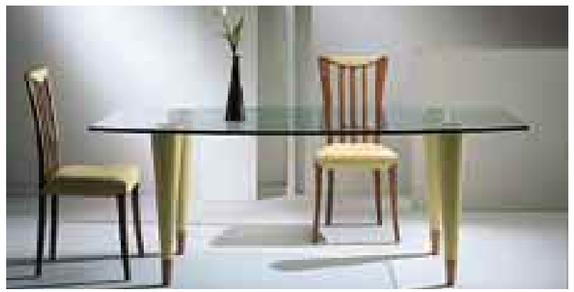
Charlotte: Consolle
Applying design to curved plate glass is the mission Fiam Italia has carved out for itself. Leafing through the catalogue, you find objects designed by designers with the most widely differing stylistic codes imaginable. The «Charlotte» collection, signed by Prospero Rasulo, offers a set of three end tables, coffee tables in different lengths and the «Consolle» shown here (112x36x80 H cm). The transparency and sculptural quality of the plate glass are made the most of.

Prospero Rasulo Progettista *Designer*
FIAM ITALIA
Via Ancona 1/b, 61041 Tavullia (Pesaro)
0721 - 20.13.46 **F** 0721 - 20.24.32 **Tlx** 561182
E-mail: info@fiamitalia.it **http:** //www.fiamitalia.it

Margot
La serie «Margot» comprende divani in tre lunghezze, poltrona e pouf su ruote (trapuntato o ricoperto da housse). Le forme di gusto classico sono enfatizzate dal profilo del bracciolo e dalla morbidezza dell'imbottitura (applicata a una struttura in legno e cinghie elastiche) e dei cuscini. Rivestimenti sfoderabili (non per il pouf trapuntato). Piedini in legno di faggio naturale verniciato.

Margot
The «Margot» series embraces sofas in three lengths, armchair and ottoman on wheels (quilted or slip-covered). Shapes that reflect a classic taste are lent emphasis by the profile of the arm and the softness of the upholstery (applied to a structure in wood and elastic belts) and cushions. Slipcovers (except in the case of the quilted ottoman). Legs in varnished natural beechwood.

Studio Controdesign Progettista *Designer*
SWAN ITALIANA
Via Montenero 15, 22060 Vighizzolo di Cantù (CO)
031 - 73.02.22 **F** 031 - 73.25.05



Ago
Tavolo con piano in vetro float (spessore 15 mm) e gambe in legno di Koto rivestite in pelle pieno fiore oppure in cuoio pieno fiore con terminale in legno (ciliegio o faggio in diverse finiture). Le gambe sono fissate al piano mediante piastre in acciaio inox applicate direttamente al vetro. Dimensioni: 220x100x73H cm.

Ago
Table has a top in float glass (thickness 15 mm) and legs in Koto wood sheathed with full-grain hide or full-grain leather with a terminal in wood (cherry or beech in various finishes). The legs are fastened to the top with plates in stainless steel applied to the glass. Dimensions: 220x100x73 H cm.

Studio Tecnico Pellizzoni Progettista *Designer*
ENRICO PELLIZZONI
Via Como 49, 22066 Mariano Comense (Como)
031 - 74.62.86 **F** 031 - 74.62.56

Avana & Blanco
Semplici e lineari, comodi, confezionati come in sartoria, i divani, le poltrone e le composizioni angolari delle serie «Avana & Blanco» usufruiscono della stessa struttura e lasciano ai cuscini il compito di differenziare tipologicamente e formalmente le due linee. I rivestimenti sono esclusivamente di colore bianco e completamente sfoderabili.

Avana & Blanco
Simple and linear, comfortable and made up as though styled by a tailor, sofas, armchairs and corner compositions from the «Avana & Blanco» (Havana and white) series make use of the same structure and leave it up to the cushions to do the job of differentiating between the two lines, both typologically and formally. Slipcovers are exclusively white in colour.

Mario Mazzer Progettista *Designer*
ROSSI DI ALBIZZATE
Via Mazzini 1, 21041 Albizzate (Varese)
0331 - 99.32.00 **F** 0331 - 99.15.83
E-mail: info@rossidialbizzate.it **http:** //www.rossidialbizzate.it

Convivio - Arcipelago
Tratti dalla collezione di mobili per la zona giorno il tavolo «Convivio» e la madia e le vetrine «Arcipelago» illustrano con efficacia il modo di lavorare di un'industria che opera nell'arredamento dal 1948. «Convivio» è realizzato in ciliegio con piano in cristallo acidato (disponibile anche nel formato quadrato e in noce nazionale). La madia ha struttura in ciliegio/noce e facciata laccata; le vetrine hanno anch'esse struttura in ciliegio/noce e ante laccate o con cornice in metallo satinato e vetri acidati.

Convivio - Arcipelago
Taken from a collection of furniture pieces for the day area, the «Convivio» (banquet) table and «Arcipelago» pantry and windows effectively illustrate the working methods of an industry that has been operating in the interior decorating field since 1948. «Convivio» is made of cherry with a top in etched plate glass (also available in the square size and Italian walnut). The pantry has a structure in cherry/walnut and front in lacquer. Glass-fronted showcases also vaunt a structure in cherry/walnut and lacquered doors or a frame in silked metal and etched glass panes.

FEG INDUSTRIA MOBILI
Via Superstrada Valassina, 20034 Giussano (MI)
0362 - 86.02.21 **F** 0362 - 86.26.14

Oslo
Accostabile per la sua forma minimalista a varie linee di mobili, «Oslo» è un tavolo dal design leggero ed essenziale, realizzato interamente in legno massello. Il piano è costituito da liste trasversali di massello; le gambe sono rialzate da terra mediante puntali in ottone nichel satinato regolabili in altezza. Dimensioni: formato rettangolare, da 120x70 a 240x85x75H cm; formato quadrato, da 100x100 a 140x140x75H cm.

Oslo
Combinable, thanks to its minimalist shape, with various lines of furniture, «Oslo» is a table with a light and essential design, made entirely in heartwood. The top is made up of transverse strips of heartwood. The legs are kept up off the floor by ferrules in height-adjustable, silked nickel-plated brass. Dimensions: rectangular size, from 120x70 to 240x85x75 H cm. Square sizes from 100x100 to 140x140x75 H cm.

M&D Riva Progettisti *Designers*
1920R® - RIVA INDUSTRIA MOBILI
Via Milano 137, 22063 Cantù (Como)
031 - 73.30.94 **F** 031 - 73.34.13

Vision
Poltroncina in faggio e metallo colore alluminio. La personalizzazione del prodotto si ottiene scegliendo il tessuto per il rivestimento del sedile (tra i 140 disponibili) e attingendo all'ampia gamma di finiture del catalogo Tonon.

Vision
Low-backed armchair in beechwood and aluminum-coloured metal. The customization of the product is achieved by choosing the fabric for covering the chair (out of 140 available fabrics) and drawing on the vast spectrum of finishes in the Tonon catalogue.

Thomas Althaus Progettista *Designer*
TONON
Via Diaz 22, 33044 Manzano (Udine)
0432 - 74.07.40 **F** 0432 - 74.07.70
E-mail: tonon@interbusiness.it

Giuseppe Bavuso Progettista *Designer*
RIMADESIO
Via Tagliabue 91, 20033 Desio (Milano)
0362 - 62.24.33
Uffici: Via S. Di Giacomo 12, 20035 Lissone (MI)
039 - 46.48.01 **F** 039 - 46.54.77

Siparium
«Siparium», sistema di pannelli divisori in alluminio e vetro, fissi o scorrevoli, continua a mietere successi: è stato infatti selezionato per concorsi e mostre in Italia e all'estero a partire dal 1994, quando vinse il premio Young & Design. I pannelli – con apertura lineare, a soffietto, a battente e con scorrimento a scomparsa – vengono sempre realizzati su misura e possono essere applicati a parete, a soffitto e a sospensione, mantenendo rigidità strutturale e qualità nel movimento anche nelle dimensioni massime consentite (H330 cm, larghezza per pannello 150 cm).

Siparium
«Siparium» (theatrical curtain), a system of dividing panels in aluminum and glass, either immobile or sliding, is continuing to reap one success after another. It was in fact selected through competitions and shows both in Italy and other countries, starting in 1994, when it won the Young & Design prize. The panels – with a linear, accordion or side-hinged opening solution and a retractable sliding one – are always made to order and can be applied to wall or ceiling or hung, maintaining structural rigidity and quality of movement even in the largest dimensions allowed (330 H cm, panel width 150 cm).

Sergio Giobbi - Alessandro Mazzoni Delle Stelle
Progettisti *Designers*
Centro Studi & Ricerche Busnelli
Tecnologia *Engineering*
BUSNELLI GRUPPO INDUSTRIALE
Via Kennedy 34, 20020 Misinto (Milano)
02 - 96.72.08.01 **F** 02 - 96.32.93.84

Domino
Divano ad angolo trasformato in comodo letto, ovvero angolo letto che all'occasione si trasforma in divano ad angolo: «Domino» dà di sé una duplice lettura oltre che svolgere una doppia funzione. I cambiamenti avvengono con semplici spostamenti dei piani di seduta, che scorrono e ruotano mentre gli schienali rimangono fissi. Si possono ottenere un letto singolo, due singoli o un letto matrimoniale. Sotto le sedute sono ospitati dei vani contenitori. Modello depositato.

Domino
Corner sofa converts into a comfortable bed, or vice versa, a corner bed can be converted, if necessary, into a corner sofa. «Domino» thus has a dual personality, carrying out two functions and giving you two items for the price of one. Changes are made simply by shifting the seating surfaces, which slide and rotate, while the backs remain stationary. You can obtain a single bed, two single beds or a double bed. Under the seats you will find a number of case-good bays. Registered model.

Menos
Le forme semplici ed essenziali che caratterizzano gli elementi del programma «Menos» sono efficacemente sottolineate dai contrasti cromatici e materici che il progettista ha scelto ispirandosi alla natura. Le venature discrete di acero e faggio si stagliano così contro il giallo granturco, l'arancio sanguigno, il blu prugna, il verde menta o il bianco crema delle parti laccate. Il programma copre tutte le necessità della zona giorno e prevede tavoli, credenze, contenitori, librerie…

Menos
The simple and essential shapes that characterize the elements of the «Menos» program are effectively thrown into bold relief by contrasts in colours and materials, which the designer has chosen by drawing on nature for inspiration. Discreet veinings in maple and beechwood are thus silhouetted against corn yellow, blood orange, plum blue and mint green or cream white in the lacquered parts. The program covers all the necessities of the day area, providing for tables, sideboards, case pieces, bookcases...

Peter Maly Progettista *Designer*
Behr International
Postfach 1254, D-73237 Wendlingen (Germania)
+49-7024 - 41.319 **F** +49-7024 - 41.340

Portland
Realizzata in faggio naturale o tinto in vari colori (da catalogo o su richiesta), «Portland» è disponibile solo nella versione con i braccioli. Sedile e schienale sono rivestiti in pelle o tessuto scelto tra i tanti a catalogo o fornito dal cliente. «Portland» è impilabile e misura 58x57x84H cm; altezza sedile 46 cm, altezza bracciolo 65 cm.

Portland
Made of natural beechwood or the same stained various colours (in the catalogue or by request), «Portland» is available only in the version with arms. Seat and back are covered with leather or fabric (chosen from among a rich spectrum of models) or are supplied by the client. «Portland» is stackable and measures 58x57x84 H cm. Height of seat 46 cm, height of arm 65 cm.

Dini e Cadore Progettisti *Designers*
Cabas
Via Comunale Del Rovere 13
33048 San Giovanni al Natisone (Udine)
0432 - 75.68.85 **F** 0432 - 75.69.34
E-mail: cabas@cabas.it **http:** //www.cabas.it

Jason
La serie «Jason 391» comprende poltrona, divano a due o tre posti, panchetto, sedia, poltroncina e tavolini con piano in cristallo; il divano «Jason 390» (qui illustrato) è dotato di un meccanismo di estensione laterale inserito all'interno della struttura che gli consente di allungare il piano di seduta, utilizzando il bracciolo come cuscino aggiuntivo. Forme geometriche e piedini in metallo cromato con finitura satinata sono comuni a tutti i modelli.

Jason
The «Jason 391» series encompasses an armchair, a sofa with two or three places, bench, chair, low-backed armchair and end tables with plate glass tops. The «Jason 390» sofa (illlustrated here) comes equipped with a side extension mechanism fitted into the interior of the structure, which enables it to extend the seat, using the arm as an additional cushion. Geometric forms and legs in chromium-plated metal with a silked finish are common to all the models.

EOOS Progettista *Designer*
Walter Knoll
Bahnhofstraße 25, D-71083 Herrenberg (Germania)
+49-7032 - 20.80 **F** +49-7032 - 20.82.50

Travo
Il sistema «Travo« comprende elementi singoli, a libera installazione o da appendere alle pareti, che possono essere accostati a formare composizioni di varia altezza e lunghezza, per la zona soggiorno come per la camera da letto. Ne fanno parte cassettiere, vetrine, librerie, scrittoi, porta televisore…, proposti in due larghezze, 70 e 110 cm, e in un'unica altezza, 42 cm. Con un'adeguata attrezzatura interna (costituita da accessori appesi o sciolti in pelle, gomma e alluminio), i mobili diventano contenitori specializzati per stoviglie, posate, gioielli, Cd…

Travo
The «Travo» system comprises single elements, freely installed or hung from the walls, which may be combined to form compositions in various heights and lengths, for living-room as well as bedroom areas. Components of the system include chests of drawers, glass-fronted cupboards, bookcases, desks, television stands..., offered in two widths – 70 and 110 cm – and a single height – 42 cm. With suitable interior equipment (consisting of hanging or free-standing accessories in leather, rubber and aluminum), furniture pieces become specialized case goods for domestic hardware, silverware, jewelry, Cds...

Rolf Heide Progettista *Designer*
Interlübke Möbelwerke
D-33373 Rheda-Wiedenbrück (Germania)
+49-5242 - 121 **F** +49-5242 - 12.206

Asia
L'aspetto delicato ma compatto della poltrona «Asia», derivante dall'elaborazione di forme geometriche quali il cerchio e il quadrato, trasmette chiarezza, sobrietà, comfort. Al rivestimento in pelle si deve un'ulteriore sottolineatura dell'accurata geometria dell'insieme, sviluppata anche nei divani, proposti in due lunghezze.

Asia
The ethereal but compact look of the «Asia» armchair, deriving from the development of geometric shapes such as the circle and square, transmits a mood of clarity, sobriety and, of course, comfort. Leather upholstery lends further emphasis to the meticulous geometry of the whole, applied even to sofas, which are being offered in two lengths.

Paolo Piva Progettista *Designer*
Franz Wittmann Möbelwerkstätten
A-3492 Etsdorf/Kamp (Austria)
+43-2735 - 28.71 **F** +43-2735 - 28.77

Sistema Paxton
Con il sistema «Paxton» si realizzano i più diversi arredi, a partire da un morsetto in policarbonato, provvisto di inserti metallici annegati nella base polimerica, che serve a serrare i tubi (Ø 34 mm, in policarbonato trasparente ad alta resistenza autoestinguente) utilizzati per costruire tavoli, scrivanie, scaffali… I tubi si accoppiano a normali accessori (ruote, piedi ecc.) aventi filettatura standard M10. Con gli stessi principi, Paxton propone ora la «Linea Aluminium», per tubi in alluminio (ossidato anodicamente e satinato) ed elementi di giunzione nello stesso colore.

Paxton system
The «Paxton» system enables the user to create the most widely varying decors, starting with a clamp in polycarbonate, provided with metal inlays buried in the polymeric base, which serves to unite the lengths of tubing (Ø 34 mm, in transparent polycarbonate with a high self-extinguishing factor) used to construct tables, desks, shelving... Tubing is coupled with standard accessories (wheels, feet etc) with M10 standard screw threads. In line with the same principles, Paxton is now offering «Linea Aluminium» (aluminum line) for aluminum tubing (anodically oxidized and silked) and joining elements in the same colour.

Paxton
Via P. Giordani 15, 29100 Piacenza
0377 - 51.209 **F** 0377 - 45.11.14
http: //www.paxton.it

Rondo
Tra le nuove proposte della collezione primavera/estate 1998, Habitat ha inserito «Rondo» una simpatica soluzione per sedersi all'aperto. Si tratta di sgabelli realizzati in terracotta rivestita di ceramica blu (altezza 40 cm), da usare singolarmente o da aggregare a piacere intorno al tavolo rotondo con le medesime caratteristiche (diametro 68 cm, altezza 72 cm).

Rondo
Among the new models in its 1998 spring/summer collection, Habitat has included «Rondo», a charming solution to outdoor seating problems. We're talking about stools made of terra cotta sheathed in blue ceramics (height 40 cm), to be used individually or clustered, at will, around a round table with the same characteristics (diameter 68 cm, height 72 cm).

Habitat Italia
Via Ripamonti 89, 20139 Milano
Numero verde: 167 - 33.72.34 **http:** //www.habitat.it

Laminato Liquido
Applicato su legno e derivati, «Laminato Liquido» dona alle superfici un effetto simile al laminato plastico, garantendo resistenza al graffio e alle macchie nonché idrorepellenza. Il prodotto è formulato con l'utilizzo di resine particolari e di microsfere omogenee selezionate di alta durezza. Oltre 15 colori di serie, più tinte a campione.

Laminato Liquido
Applied to wood and derivatives, «Laminato Liquido» (liquid laminate) gives surfaces an effect that's similar to plastic laminate, guaranteeing resistance to scratches and stains as well as waterproofness. The product is formulated through a use of special resins and select, homogeneous microspheres with a high degree of hardness. Over 15 standard tones plus shades as per sample.

Ga.Ni.Color
Via Garibaldi 146, 22073 Fino Mornasco (Como)
031 - 88.02.45 **F** 031 - 92.18.54

Cerano
Gruppo di sette porta Cd e porta video da terra e da muro, realizzati in lamiera di acciaio verniciata. Come spesso accade nei progetti di qualità, gli oggetti sono frutto di una tecnologia semplice, il loro disegno è lineare e il loro prezzo competitivo.

Cerano
A group of seven Cd holders and video racks, both floor-standing and wall-anchored, are made of varnished sheet steel. As so often happens with quality designs, objects are the result of the application of a simple technology to a linear design. Prices are competitive.

Enzo Mari Progettista *Designer*
Robots
Via Galvani 7, 20082 Binasco (Milano)
02 - 90.54.661 **F** 02 - 90.54.664 **Tlx** 321190

Cargo
Particolarmente indicata per tavolini da soggiorno, letti e divani, la ruota «Cargo» viene fornita in tre altezze (100, 150 e 220 mm), con movimento unidirezionale (senza freno) e pivottante con freno (non per il tipo 100H mm) che blocca sia l'avanzamento sia la rotazione. Viene realizzata in legno (acero, faggio, ciliegio, pero, noce nazionale) oppure con copriruota cromato (colore alluminio o nero). La struttura è robusta e ben rifinita (nera goffrata fine o colore argento). La parte della ruota a contatto con il pavimento è rivestita in materiale antitraccia.

Cargo
Indicated for living-room end tables, beds and sofas, the «Cargo» wheel is supplied in three heights (100, 150 and 220 mm), with a one-directional movement and a spinning one with a brake, which stops both advancement and rotation. It is made of wood (maple, beech, cherry, pearwood or Italian walnut) or comes with a chromium-plated wheel cover (aluminum-coloured or black). The structure is sturdy and well-finished (fine embossed black or silver). The part of the wheel that comes into contact with the floor is rimmed with a rubberized material that won't leave marks.

Mario Giannetti Progettista *Designer*
StampMatic
Via Cascina Greppi, 22050 Sovico (Milano)
039 - 20.10.727 **F** 039 - 20.10.729
E-mail: stampmatic@quasar.it
http: //www.stampmatic.it

a.i.r.
"Air is a resource", ovvero «a.i.r.», ovvero come vendere divani e poltrone in pacchi piatti, una modalità di vendita che Ikea® pratica dal 1965. Il segreto, costato anni di studi e progetti, sta in un modulo gonfiabile a forma di parallelepipedo, in plastica olefinica riciclabile al 100%, leggero come l'aria, lavabile ad acqua, garantito 10 anni, da usare come una sorta di mattone per costruire poltrone, divani, pouf, panche, letti… Le varie 'cellule', senza giunture saldate e con tappo sigillante, sono tenute insieme da una fodera in tessuto elasticizzato che conferisce loro la forma definitiva; un supporto in tubo di metallo migliora la stabilità dei divani più grandi e ne protegge lo schienale. Il prezzo è ovviamente in linea con la politica della casa svedese.

a.i.r.
"Air is a resource", or «a.i.r.», or how to sell sofas and armchairs in neat, flat packages, a way of selling that Ikea® has been using since 1965. «a.i.r.»'s secret, which required years of research and designing, lies in an inflatable module in the form of a parallelepiped, in 100% recyclable olefinic plastic. Light as a feather, washable in water and guaranteed for 10 years, it can be used as a building block for creating armchairs, sofas, ottomans, benches, beds... The various 'cells', which have no welded joints but feature a sealing cap, are held together by a lining in an elasticized fabric, which gives them their final form. A support in metal tubing upgrades the stability of the biggest sofas and protects their backs. Prices, of course, are in line with the Swedish house's policy.

Jan Dranger Progettista *Designer*
Ikea® Italia
Via Gorki 105, 20092 Cinisello Balsamo (Milano)
02 - 61.79.71 **F** 02 - 66.08.68.49
http: //www.ikeaair.com **http:** //www.ikea.it

Knoll Museum

Elencare i progettisti che hanno disegnato per Knoll significa ripercorrere la storia del design moderno: Mies van der Rohe, Breuer, Bertoia, Sottsass, Gehry... I pezzi ancora in produzione sono raccolti nella collezione «Knoll Studio»; quelli che non lo sono più sono ora ospitati nel Knoll Museum, a East Greenville (Water Street 1235, Pennsylvania, Usa, tel. +1-215-679.1945), realizzato per volontà e su progetto di Carl Magnusson e curato da Albert Pfeiffer. Il catalogo *(v. foto)* illustra solo una piccola parte dei prodotti, a loro volta esposti a rotazione.

Knoll Museum

Making a list of the creators who have designed for Knoll means hitting the high-water marks in the history of modern design – Mies van der Rohe, Breuer, Bertoia, Sottsass, Gehry... Pieces that are still rolling off the production line have been brought together in the «Knoll Studio» collection. Those no longer being made can be found at the Knoll Museum in East Greenville (Water Street 1235, Pennsylvania, U.S.A., tel. +1-215-679.1945), made on a design by Carl Magnusson and curated by Albert Pfeiffer. The catalogue (photo) *shows only a small part of these products, on display on a rotation basis.*

KNOLL INTERNATIONAL
Via S. Colombano 67, 20074 Graffignana (Lodi)
0371 - 20.53.00 **F** 0371 - 88.536

Carrello da tè 900

Nel 1998 cade il centenario della nascita di Alvar Aalto. Tra le innumerevoli iniziative celebrative non potevano mancare quelle riguardanti i suoi mobili. Artek rivisita un oggetto quasi mitico, il carrello da tè «900», esposto al Padiglione finlandese della fiera mondiale di Parigi del 1937 con il piano in piastrelle verdi (divenute bianche e nere nella versione standard); ora è stato scelto il blu cobalto, riservato solo ai pezzi prodotti nel 1998. Sullo sfondo, «Siena», tessuti stampati a motivi astratti e architettonici disegnati negli anni Cinquanta.

Tea trolley 900

1998 marks the centennial of the birth of Alvar Aalto. Among the innumerable initiatives being launched to celebrate the event, it was impossible to avoid including his furniture brainchildren. Artek has revisited an object that is almost mythical by now – the «900» tea trolley, on view at the Finnish Pavilion of the 1937 world's fair in Paris with its green tile top (which has turned black and white in the standard version). It is now cobalt blue, reserved only for pieces produced in 1998. In the background, «Siena», fabrics printed with abstract and architectural motifs, were designed in the Fifties.

Alvar Aalto Progettista *Designer*
ARTEK
Eteläesplanadi 18, 00130 Helsinki (Finlandia)
+358-9 - 61.32.50 **F** +358-9 - 61.32.52.60

Sedia 3107 in miniatura

Disegnata da Jacobsen nel 1955, la sedia «3107» è stata venduta in milioni di esemplari, tanto da essere considerata un'icona del design danese. Ora ne viene proposta una versione in miniatura (1:6), primo pezzo di una futura collezione Fritz Hansen in scala ridotta . La scocca della miniatura comprende quattro strati di essenza di faggio e due strati di tela di cotone. La struttura e le parti sintetiche adottano gli stessi materiali della versione al naturale.

3107 chair in miniature

Designed by Jacobsen in 1955, the «3107» chair has been sold, ever since, to the tune of millions of exemplars and is now considered an icon of Danish design. Currently being offered is a version in miniature (1:6), which is the first piece of a future Fritz Hansen collection, done on a reduced scale. The shell of the miniature includes four layers of beechwood and two in cotton canvas. The structure and synthetic parts are made of the same materials as the natural version.

Arne Jacobsen Progettista *Designer*
FRITZ HANSEN®
Allerødvej 8, DK-3450 Allerød (Danimarca)
+45-48 - 17.23.00 **F** +45-48 - 17.19.48

Monografia Arflex

Il design italiano è stato fatto anche dai prodotti marchiati Arflex. Per ricordare i quasi cinquant'anni di storia (l'azienda è stata fondata nel 1949), Arflex ha riassunto in un volume, dal titolo *Arflex* (da cui sono tratte le immagini qui riprodotte), un'avventura che ha avuto per protagonisti personaggi quali Franco Albini, Marco Zanuso, Cini Boeri... Con l'occasione i prodotti vecchi e nuovi vengono suddivisi per destinazione: home, professional, contract. Art direction: Francesco Messina e Gianfranco Casula, Polystudio.

Arflex monograph

Italian design is also mirrored in products that are trademarked Arflex. To commemorate the nearly fifty years of its history (the company was founded in 1949), Arflex has managed to squeeze down into a volume entitled Arflex *(the images reproduced here were taken from it), an adventure whose protagonists were figures like Franco Albini, Marco Zanuso, Cini Boeri... Products, both old and new, have been divided up according to category – home, professional and contract. Art direction: Francesco Messina and Gianfranco Casula, Polystudio.*

ARFLEX INTERNATIONAL
VIA DON RINALDO BERETTA 12, 20034 GIUSSANO (MI)
0362 - 85.30.43 **F** 0362 - 65.30.80
http: //www.arflex.it **http:** //www.arflexint.com

Bine

Edizione d'autore prodotta in pochi esemplari, «Bine» è un esempio di optical art più che una poltrona. Disegnata nel 1991, testimonia un'applicazione nel furniture design dell'interesse di Marcello Morandini per l'op-art, il movimento artistico internazionale affermatosi alla fine degli anni Cinquanta e consacrato da una grande mostra di arte astratta percettiva tenutasi a New York nel 1965. «Bine» ha struttura in multistrato di legno ricoperta in materiale melamminico lavorato con applicazioni di colore a mezzo di telai serici. Dimensioni: 90x48x100H cm.

Bine

A designer item, which is being produced in a limited number of exemplars, «Bine» is a prime example of optical art rather than an armchair. Designed in 1991, it bears clear witness to Marcello Morandini's interest in op-art as applied to furniture design. The international artistic movement came into its own toward the end of the Fifties and was immortalized by a big perceptual abstract art show held in New York in 1965. «Bine» has a structure in plywood covered with a melamine material processed through applications of colour by means of silk frames. Dimensions: 90x48x100 H cm.

Marcello Morandini Progettista *Designer*
SAWAYA & MORONI
Via Montenapoleone 11, 20121 Milano
02 - 86.90.085 **F** 02 - 86.46.48.31 **Tlx** 324613

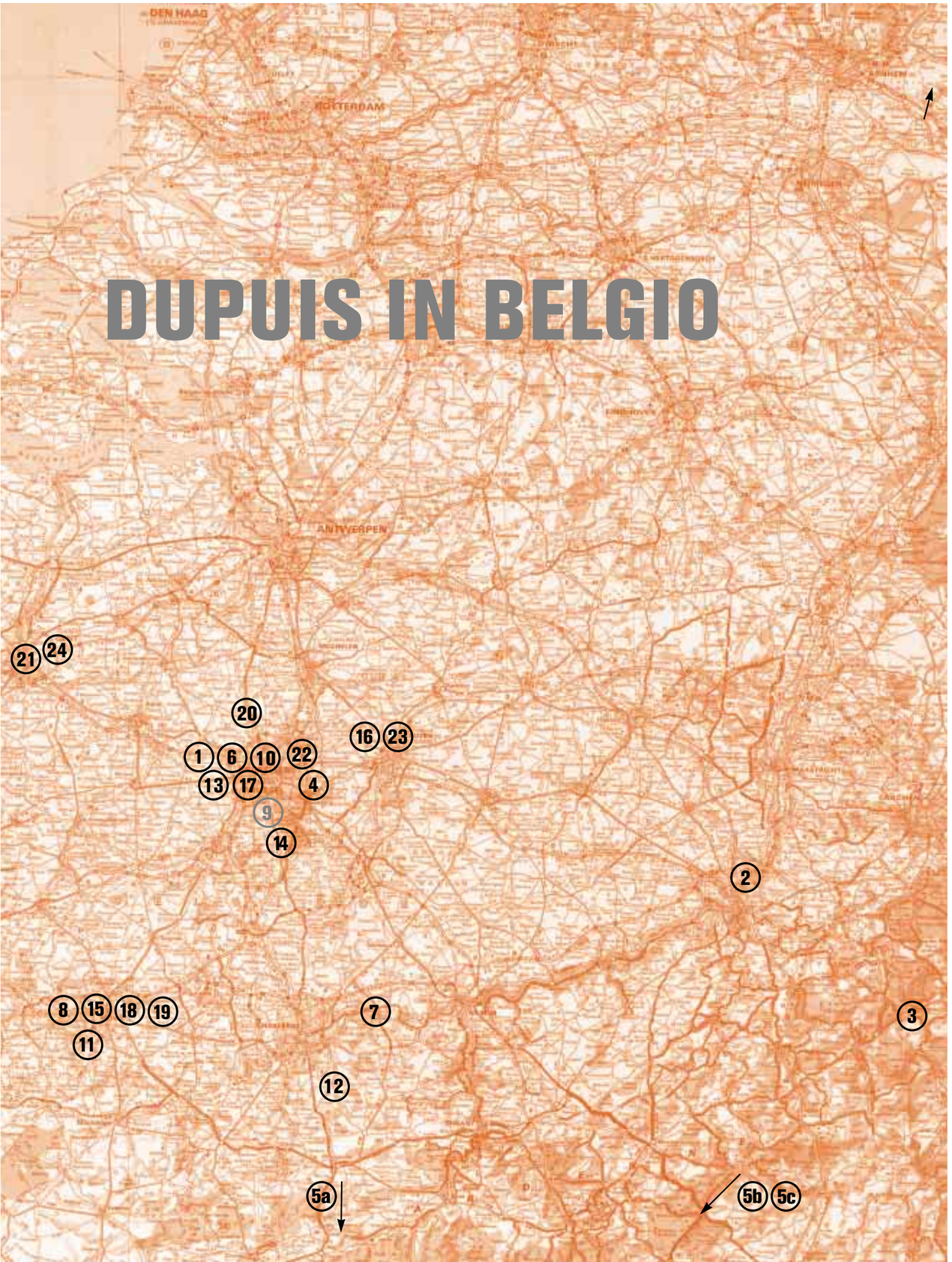
Catalogo Living room

I prodotti, le atmosfere, le destinazioni: il nuovo catalogo Vitra "Living room" propone una diversa lettura delle collezioni, alcune delle quali pensate per l'ufficio e poi emigrate verso gli spazi domestici, altre viceversa. Pezzi indimenticabili come la «Wire Chair» di Charles e Ray Eames, alla qualei sono dedicate le pagine qui riprodotte. I capitoli sono: living, dining, home office, outside, public. Alla fine, il repertorio completo dei prodotti. Art direction Pierre Mendell, Mendell & Oberer.

Living room catalogue

Products, atmospheres, addresses. Vitra's new "Living room" catalogue is offering a different interpretation of their collections, some of which were conceived for the office and then moved on to domestic spaces. Others went the opposite, home-to-office, route. Unforgettable pieces like «Wire Chair» by Charles and Ray Eames are the subjects to which the pages reproduced here are dedicated. Chapters concern living, dining, home office, outside and public. At the end is a complete repertoire of products. Art direction: Pierre Mendell, Mendell & Oberer.

VITRA
Charles-Eames Straße 2, D-79576 Weil am Rhein
+49-7621 - 70.21.30 **F** +49-7621 - 70.24.30
VITRA INTERNATIONAL
Klünenfeldstraße 22, CH-4127 Birsfelden
+41-61 - 37.70.000 **F** +41-61 - 37.71.510
E-mail: info@vitra.com **http:** //www.vitra.com



DUPUIS IN BELGIO

Dupuis in Belgio

Jacques Dupuis è stato uno dei più significativi architetti attivi nel secondo dopoguerra in Belgio. Distante dal mondo accademico, sviluppo' una poetica fortemente personale in cui associava la chiarezza funzionale a una composizione caratterizzata da uno spirito romantico e organicista. Era piuttosto legato all'ambiente degli artisti che a quello degli architetti soprattutto per il suo atteggiamento poco incline all'ortodossia e il suo temperamento passionale e poliedrico. Coltivo' infatti molte passioni come la pittura, la fotografia, la grafica e la scultura. Questo era anche il motivo per cui lavorava sempre con altri architetti.
La maggior parte del suo lavoro era concentrato sull'abitazione unifamiliare attraverso la quale esplorava la decomposizione degli spazi mediante un'elaborazione delle piante e delle sezioni, preoccupandosi del corretto inserimento nell'ambiente e della tradizione locale. Cercava di integrare le sue realizzazioni alla natura mantenendo una volontà di 'purezza' materializzata dall'uso sistematico di semplici muri di mattoni dipinti in bianco. Influenzato dall'architettura classica e contemporanea dei paesi scandinavi riconosceva in Gunnar Asplund uno dei suoi riferimenti principali.
Dall'analisi delle sue opere emergono i riferimenti a Aalto, Ostberg, Lewerentz e all'architettura tradizionale giapponese frutto dei frequenti viaggi di studio. Il suo lavoro si puo' confrontare con quello di alcuni architetti che negli stessi anni avevano dato vita più che a una 'scuola' a un'orientamento comune in cui gli assunti del Movimento Moderno venivano trasformati e adattati secondo le tradizioni e le condizioni locali (Coderch in Spagna, Tavora in Portogallo, Scharoun in Germania, Ponti, Asnago e Vender in Italia, Jacobsen in Danimarca, etc.

Maurizio Cohen, Anna Petrara

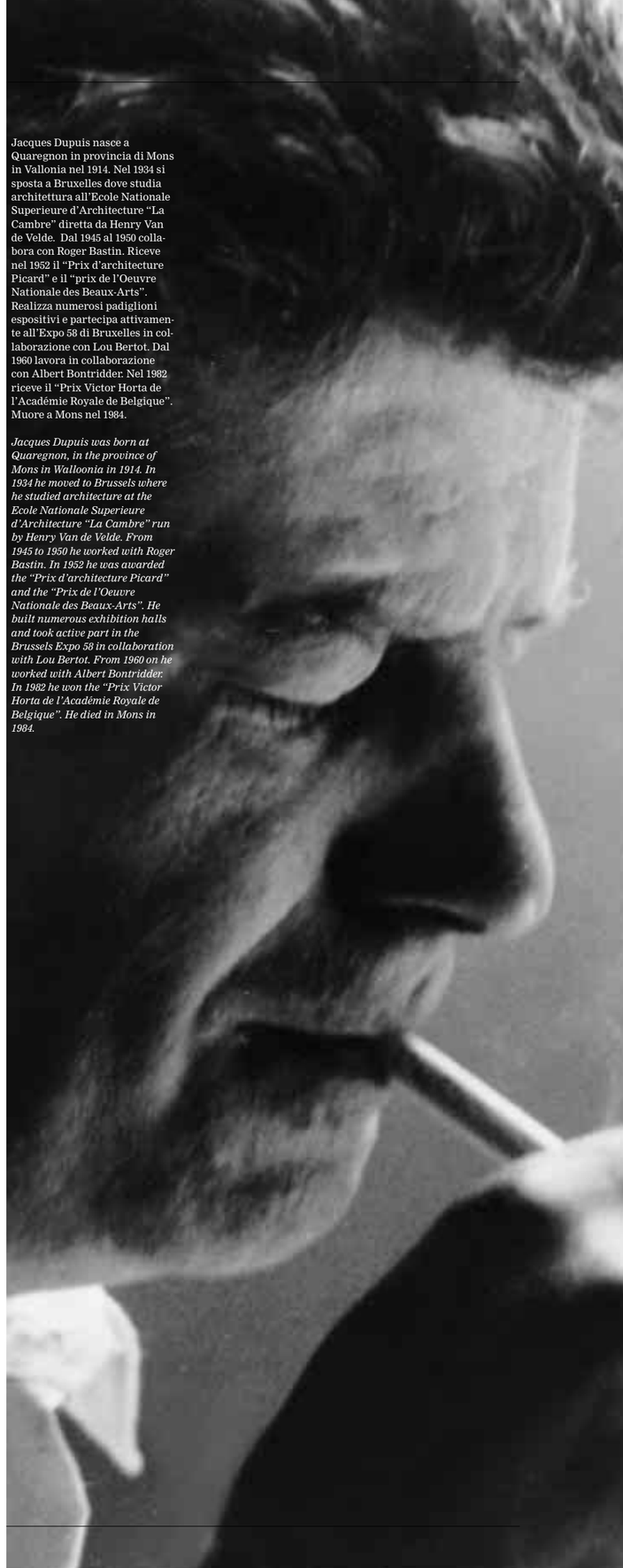
Le foto recenti sono di Maurizio Cohen e Jan Thomaes. Le altre sono riprodotte da riviste d'epoca (Architecture, La Maison, Rythme, etc.). Ringraziamo Jan Thomaes, Bernard Baines, Georges Hirsch e l'Atelier d'Architecture Champs Elysées di Bruxelles.
Tra le opere principali non riprese nell'itinerario: il '*Memorial Américain*' a Malmédy, 1948 (con R. Bastin); i vari *complessi di abitazioni economiche* a Wasmes e Quaregnon 1947/1953 (con L. Bauduin e S. Guillisen-Hoa); *Casa Steenhout*, av. Napoléon 57, Uccle, Bruxelles, 1953/7 (con S. Guillisen-Hoa); *la gioielleria 'De Greef'*, rue au Beurre 24/6, Bruxelles, 1954 (con S. Guillisen-Hoa); *tre case a Mons*, bd. Fulgence Masson, Mons, 1954 (con L. Bauduin); *Casa Dumont*, rue des Etats-Unis 57, Braine-Le-Comte, 1956/65 (con A. Bontridder); numerosi *padiglioni dell'Expo 58*, Bruxelles (con L.Bertot); *Casa e atelier del pittore Charles Spinette*, ch. De Binche 272, Saint.-Symphorien, 1962 (con Albert Bontridder); *Casa Adamantidis*, av. Blucher 57, Uccle, Bruxelles, 1962 (con Albert Bontridder); *Casa Van Brusselen*, av. des Hannettons 33, Watermael-Boitsfort, Bruxelles, 1963/4 (con Albert Bontridder); *Casa Huart*, rue du Bois d'Havré 52, Mons, 1964/5 (con Albert Bontridder); *Stazione di telecomunicazioni spaziali*, rue de l'Antenne 63, Lessive, Namur, 1969/72 (con H. Guchez e G. Capouillez); *Casa Van der Schueren*, av. Centrale 8, Kraainem, 1973/4 (con Albert Bontridder).

Dupuis in Belgium

Jacques Dupuis was one of the most important architects active after the Second World War in Belgium. Distant from the academic world, he developed a highly personal poetic expression in which he combined functional clarity with a romantic and organicist composition style. He was closer to artistic circles than to architects, especially in his little love for orthodoxy and his fervid and many-sided temperament. He cultivated many passions including painting, photography, graphics and sculpture. This was partly why he always worked with other architects.§
Most of his efforts were focused on one-family housing and here he explored the separation of spaces through elaboration of the plans and sections, concerning himself with a proper insertion in the environment and local tradition.
He strove to integrate his works with nature, maintaining a desire for 'purity' which took concrete form in the systematic use of simple brick walls painted white. Influenced by the classical and contemporary architecture of Scandinavia, he admitted that Gunnar Asplund was one of his main references. Analysis of his works reveals references to Aalto, Ostberg, Lewerentz and traditional Japanese architecture, fruit of frequent study trips. His work can be compared with that of some architects who, in the same years, had given rise to what was not so much a 'school' as a common orientation in which the assumptions of the Modern Movement were transformed and adapted according to local traditions and conditions (Coderch in Spain, Tavora in Portugal, Scharoun in Germany, Ponti, Asnago and Vender in Italy, Jacobsen in Denmark, etc..

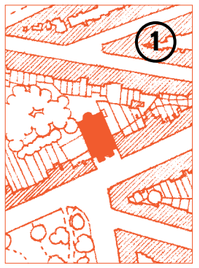
Maurizio Cohen, Anna Petrara

The recent photographs are by Maurizio Cohen and Jan Thomaes. The others are reproduced from magazines of the period. (Architecture, La Maison, Rythme, etc.). We wish to thank Jan Thomaes, Bernard Baines, Georges Hirsch and the Atelier d'Architecture Champs Elysées of Brussels.
His major works not on the itinerary include: the 'Memorial Américain' at Melmédy, 1948 (with R. Bastin); the various economical housing complexes at Wasmes and Quaregnon 1947/1953 (with L. Bauduin and S. Guillisen-Hoa); the Steenhout home, av. Napoléon 57, Uccle, Brussels, 1953/7 (with S. Guillisen-Hoa); the De Greef jeweller's, rue au Beurre 24/6, Brussels, 1954 (with S. Guillisen-Hoa); three houses at Mons, bd. Fulgence Masson, Mons, 1954 (with L. Bauduin); the Dumont home, rue des Etats-Unis 57, Braine-Le-Comte, 1956/65 (with A. Bontridder); numerous halls for Expo 58, Brussels (with L. Bertot); the home and studio of the painter Charles Spinette, ch. De Binche 272, Saint-Symphorien, 1962 (with Alberto Bontridder); the Adamantidis home, av. Blucher 57, Uccle, Brussels, 1962 (with Albert Bontridder); the Van Brusselen home, av. Des Hannettons 33, Watermael-Boitsfort, Brussels, 1963/4 (with Albert Bontridder); the Huart home, rue du Bois d'Havré 52, Mons, 1964/5 (with Albert Bontridder; Space telecommunications station, rue de l'Antenne 63, Lessive, Namur, 1969/72 (with H. Guchez and G. Capouillez); the Van der Schueren home, av. Centrale 8, Kraainem, 1973/4 (with Albert Bontridder).



Jacques Dupuis nasce a Quaregnon in provincia di Mons in Vallonia nel 1914. Nel 1934 si sposta a Bruxelles dove studia architettura all'Ecole Nationale Superieure d'Architecture "La Cambre" diretta da Henry Van de Velde. Dal 1945 al 1950 collabora con Roger Bastin. Riceve nel 1952 il "Prix d'architecture Picard" e il "prix de l'Oeuvre Nationale des Beaux-Arts". Realizza numerosi padiglioni espositivi e partecipa attivamente all'Expo 58 di Bruxelles in collaborazione con Lou Bertot. Dal 1960 lavora in collaborazione con Albert Bontridder. Nel 1982 riceve il "Prix Victor Horta de l'Académie Royale de Belgique". Muore a Mons nel 1984.

Jacques Dupuis was born at Quaregnon, in the province of Mons in Walloonia in 1914. In 1934 he moved to Brussels where he studied architecture at the Ecole Nationale Superieure d'Architecture "La Cambre" run by Henry Van de Velde. From 1945 to 1950 he worked with Roger Bastin. In 1952 he was awarded the "Prix d'architecture Picard" and the "Prix de l'Oeuvre Nationale des Beaux-Arts". He built numerous exhibition halls and took active part in the Brussels Expo 58 in collaboration with Lou Bertot. From 1960 on he worked with Albert Bontridder. In 1982 he won the "Prix Victor Horta de l'Académie Royale de Belgique". He died in Mons in 1984.



1941/1951

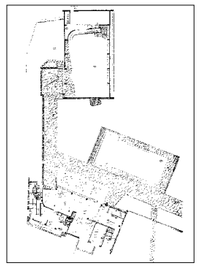
Chiesa di Sainte-Alene
coll. Roger Bastin

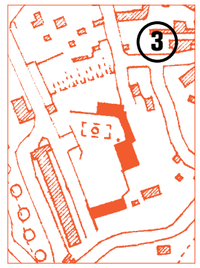
Costruita su una cripta anteriore al 1914, è il risultato di un lungo studio iniziato verso la fine degli anni Trenta e proseguito durante la realizzazione. Internamente ispirata alle architetture novecentiste italiane, suggerisce anche, per la semplicità e la stabilità formale, le architetture di Asplund. E' costruita su un'asse centrale simmetrico arricchito dall'inserimento di una cappella, sul fianco destro della navata. La contiguità con gli edifici esistenti ha spinto alla realizzazione della facciata in arretramento rispetto alla strada, creando un rapporto volumetrico equilibrato e permettendo l'inserimento di un sagrato.

Church of Sainte-Alene
with Roger Bastin

Built on a crypt dating from before 1914, this is the result of a long study commenced towards the end of the Thirties and continued during the construction. Internally inspired by Italian Novecento architecture, for its simplicity and stability of form it is also reminiscent of the work of Asplund. Built on a central, symmetrical axis it was enriched with the inclusion of a chapel on the right side of the nave. Existing adjacent buildings caused the facade to be set back from the road, creating a balanced ratio of volumes and permitting the addition of a parvis.

BRUXELLES
località Saint Gilles
avenue des Villas 49/53





1947/1952

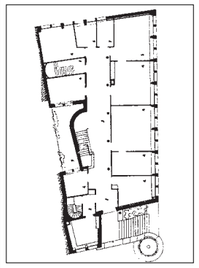
Abitazioni e centro sociale "Cours St. Quirin"
coll. Roger Bastin

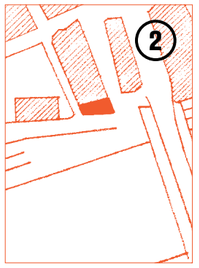
Eseguito con materiali semplici e tecniche tradizionali, il complesso si integra nel paesaggio creando un sistema di relazioni con il tessuto urbano e proponendo nell'impianto un'applicazione dei principi sociali progressisti. E' composto da quattro abitazioni, destinate al personale di permanenza, un centro sociale e una sala per spettacoli e alcune attrezzature sportive. Realizzato in due fasi distinguibili nella galleria e nella sala per le feste (costruite successivamente) dove emergono una chiarezza e una purezza estrema annuncio di una nuova stagione creativa.

"Cours St. Quirin" housing and social centre
with Roger Bastin

Constructed with simple materials and traditional techniques, the complex blends in with the landscape creating a series of relationships with the urban fabric and proposing an application of progressive social principles in its organisation. It consists in four houses - destined for permanent personnel - a social centre and an entertainment hall plus sports facilities.It was built in two stages, as is clearly perceptible in the gallery and the party hall (built later), which reveal extreme clarity and purity, indication of a new creative period.

MALMEDY
rue Saint-Quirin 8/18





1946/1949

Sede del Porto Autonomo di Liegi
coll. Roger Bastin

Il progetto, vincitore del concorso pubblico, risente nelle scelte formali e nei materiali dell'impostazione storicista determinata dagli orientamenti della giuria. Nonostante i problemi compositivi posti dalla vicinanza della celebre *Maison Curtius*, il volume è proporzionato in modo da integrarsi nel contesto rispettando il monumento adiacente. In alcuni dettagli si intuisce il debito verso l'architettura scandinava che diventa esplicito in molte opere successive.

Liège Independent Port Offices
with Roger Bastin

This project, winner of a public competition, was influenced by the formal and material choices of the historicist definition determined by the inclinations of the panel of judges. Despite the problems of composition posed by the nearby famous Maison Curtius, the proportions of the building blend with the context in respect of the adjacent monument. Some details suggest a debt towards Scandinavian architecture, a factor which becomes explicit in many later works.

LIEGI
quai de Maastricht 14

1947/1954

Casa del Dr. P. V. Dupuis "Le Parador"

E' un'opera in cui modernità e tradizione si confrontano e dove appaiono alcune preoccupazioni che Dupuis sviluppa nelle opere seguenti: l'importanza dell'impianto in rapporto al sito, una progettazione quasi rituale della sequenza degli ingressi e dei passaggi tra casa e giardino, la contrapposizione tra pubblico e privato, la separazione tra zona giorno e zona notte, l'attenzione alla scelta dei materiali. Le funzioni dell'abitazione sono decomposte per essere poi ricollocate in un volume articolato, restituendo a ogni parte della casa un carattere indipendente.

Home of Dr. P.V. Dupuis "Le Parador"

In this work the modern and traditional come together and certain concerns that Dupuis was to develop in later works start to appear: the importance of the layout in relation to the site; an almost ritual design of the sequence of entrances and passages between house and garden, the contrast between public and private; the separation of day and night areas; attention to the choice of materials. The functions of the home are broken down and recomposed in an articulated volume, an independent character being given to each part of the house.

BRUXELLES
loc. Woluwé-St.-Pierre/Stockel
rue L.Jasmin 297

1948/1949 1949 1950

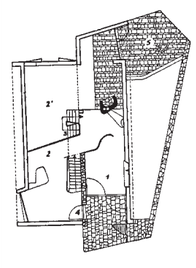
Cappella di Notre-Dame du Maquis
Cappella di Notre-Dame de la Foi
Cappella di Notre-Dame de la Grace
tutte coll. Roger Bastin

Sono collocate intorno alla città secondo i quattro punti cardinali. Queste piccole architetture sono risolte come esercizi di composizione in cui i singoli elementi sono lavorati per riduzione e assemblati secondo una logica purista e essenziale.

Chapel of Notre-Dame du Maquis
Chapel of Notre-Dame de la Foi
Chapel of Notre-Dame de la Grace
all with Roger Bastin

They are placed around the city at the four cardinal points. These small constructions are resolved as exercises in composition, the single elements being reduced and assembled to a purist and essential sequence.

BRULY DE PESCHE
località Cul-des-Arts
route de Couvin
BERTRIX
località Burhaimont
BERTRIX
località Renaumont
route d'Auby



1949/1950

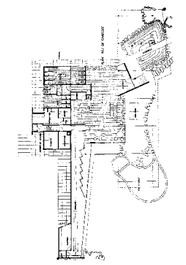
Abitazione e atelier del pittore Gaston Bertrand

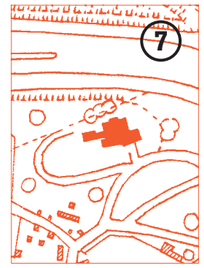
L'edificio è situato su un terreno leggermente pendente sfruttato per una soluzione in pianta a due livelli. Si presenta come un grande volume ermetico coperto da un tetto a falde dalle pendenze accentuate che rievoca l'aspetto formale delle costruzioni rurali tradizionali della regione. Il piano terra accoglie l'atelier illuminato da una grande finestra orientata verso nord. Al primo piano sono disposti locali d'abitazione che si affacciano verso il piano inferiore creando un'unità spaziale interna.

Home and studio of the painter Gaston Bertrand

The building is situated on slightly sloping terrain exploited and has a twin-level plan. It looks like a large sealed construction covered with a steeply-pitched roof similar in form to the traditional rural buildings of the region. The ground floor accommodates the studio, illuminated by a large window facing north. On the first floor are the living areas that look down on the floor below, creating an internal spatial unity.

BRUXELLES
località Uccle
avenue des Aubépines 151





1949/1953

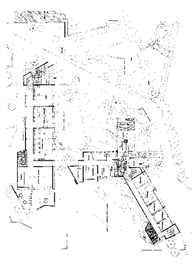
Centro Sociale dell'ESMA
coll. Roger Bastin

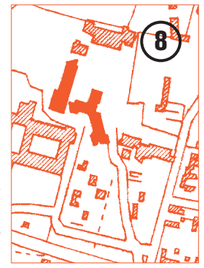
All'interno di un parco abbandonato di un'antica proprietà, viene edificato questo Centro sociale ad uso di tecnici, impiegati e operai dell'azienda elettrica locale. Il terreno, umido e periodicamente inondato, ha spinto alla realizzazione di un volume per la gran parte staccato dal suolo. L'edificio è caratterizzato da proporzioni equilibrate, da un ritmo sobrio e dall'estrema chiarezza nella distribuzione planimetrica. In facciata vaste vetrate e numerose terrazze conferiscono una trasparenza e un aspetto di leggerezza accentuato dai pilotis neri.

ESMA Social Centre
with Roger Bastin

This Social Centre was built inside the abandoned park of an old estate for the technicians, office employees and workers of the local electric company. The damp and periodically flooded ground led to the construction of a building raised for the most part above the ground. The building features balanced proportions, a simple rhythm and an extremely clear layout. The huge windows and numerous terraces of the facade lend transparency and a sense of lightness, accentuated by the black pilotis.

AUVELAIS/SAMBREVILLE
località Parc Petit
rue du Voisin 68





1950/1963

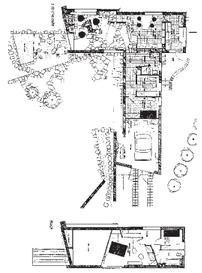
Istituto provinciale per ciechi e minorati
coll. Simone Guillisen-Hoa
e Albert Bontridder

I primi progetti risalgono al 1950, ma a causa di difficoltà economiche e di realizzazione, sono stati rimaneggiati successivamente durante gli anni '50 e '60. Il principio fondamentale consisteva nel creare un ambiente dove i ragazzi con problemi fisici e mentali vivessero il più possibile in condizioni di normalità e avessero la possibilità di esercitare le loro attitudini. Il centro comprende una scuola per ragazzi e una per ragazze, locali medici, sale da gioco e da ginnastica, zone per l'orticultura e serre.

Provincial institute for the blind and disabled
with Simone Guillisen-Hoa and Albert Bontridder

The first projects date from 1950 but because of financial and executional difficulties they were subsequently altered during the Fifties and Sixties. The basic principle consisted in creating an environment where young people with physical and mental difficulties could live as normally as possible and use their abilities. The centre includes a school for boys and one for girls, medical rooms, games and gym halls, horticultural and greenhouse areas.

GHLIN
località Château de la Barrière
rue de Mons 115



1952/1958

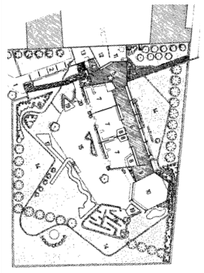
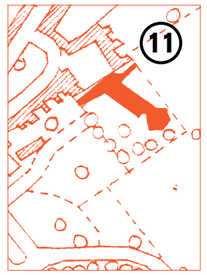
Casa di vacanza per J. Wittman
coll. Simone Guillisen-Hoa
e Emile Fays

La casa, demolita nel 1992, era situata su un grande terreno in una posizione molto distante dalla strada al punto che tutto il giardino si sviluppava tra l'accesso e l'abitrazione creando un'atmosfera particolare. Il dialogo con il contesto era al tempo stesso complesso e ambiguo perché la 'messa in scena' evocava sia l'accoglienza che la protezione. Il giardino nel quale la natura era trasformata e disciplinata veniva limitato dall'armonia architettonica della costruzione e sostenuto da motivi scultorei e decorativi.

Holiday home for J. Wittman
with Simone Guillisen-Hoa
and Emile Fays

This house, demolished in 1992, was situated on a large piece of land so far from the road that the whole garden lay between the entrance and the house, creating an unusual atmosphere. The dialogue with the context was both complex and ambiguous because the "set" evoked both hospitality and protection. The garden in which nature was transformed and disciplined was limited by the architectural harmony of the construction and sustained by sculpted and decorative motifs.

RHODE-SAINT-GENÈSE
avenue des Genêts 29

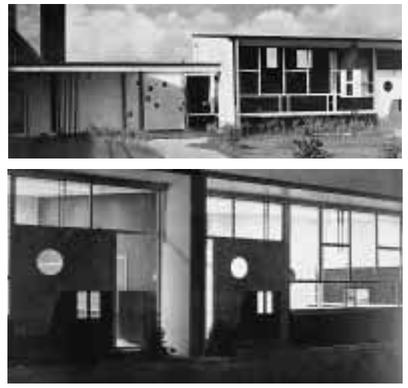
1953/1957

Asilo infantile
coll. Simone Guillisen-Hoa
e Emile Fays

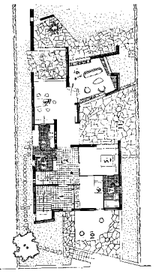
L'approccio rigorosamente funzionalista viene alleggerito da alcuni interventi volutamente espressivi e dall'aggiunta di qualche elemento ludico, indice di un'attenzione per il mondo dell'infanzia. Ogni locale, per forma e dimensioni, esprime una funzione propria come la sala da gioco caratterizzata da un alto tetto, con falde pendenti a 45°, evocazione al tempo stesso dei 'terrigli' (cumuli prodotti dai detriti dell'estrazione del carbone) della regione e del crematorio costruito a Skövde da Asplund.

Infant school
with Simone Guillisen-Hoa and
Emile Fays

A strictly functionalist approach is mitigated by certain intentionally expressive interventions and the addition of some playful elements, indicative of attention to the world of children.The shape and size of each room expresses its function, e.g. the play room with its high 45° pitch roof that echoes both the mounds of coal mining debris found in the region and the crematory built by Asplund at Skövde.



FRAMERIES
place Calmette 1



1953/1954

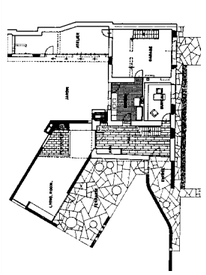
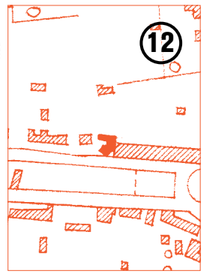
Casa Evraert

Edificio per una collezionista d'arte, con due appartamenti, il piano terra ad uso della proprietaria e il primo piano da affittare. L'influenza del 'tempo' cinematografico è manifesta e si traduce in successioni e simultaneità nelle piante e nei volumi interni definendo i diversi ambienti. Il lotto molto stretto ha imposto uno sviluppo allungato permettendo di sfruttare al meglio l'orientamento verso est e sud. La posizione convenzionale della porta d'ingresso evoca quella del "Parador" creando un contrasto con la composizione estremamente "razionale" della facciata ma caricandola anche con un eccesso ironico che cattura l'attenzione.

The Evraert home

A building for an art collector divided into two apartments, the ground floor for use by the owner and the first floor to be rented. The influence of cinema "timing" is manifest and translated into sequences and synchronism in the layouts and internal volumes that define the various rooms. A very narrow site imposed an elongated plan that would best exploit the east and south orientations. The conventional position of the front door echoes that of the "Parador" creating a contrast with the highly "rational" composition of the facade but also charging it with an ironical excess that attracts the attention.

BRUXELLES
località Uccle
avenue de Sumatra 8

1956

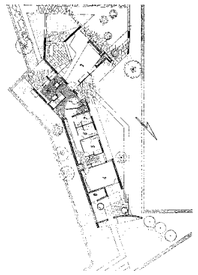
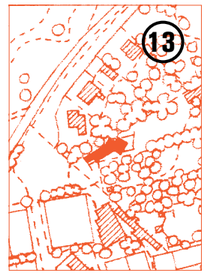
Casa Busine
coll. Albert Bontridder

Il volume esistente è costruito in blocchi massicci di pietra grigia con un tetto ricoperto di ardesia. Dupuis amplia questo volume con una nuova ala disposta in obliquo e orientata verso sud per introdurre un soggiorno e una camera. Questa composizione permette di creare un piccolo giardino separato dalla strada grazie a un muro rivestito con la stessa pietra della parte antica. L'intimità di questa realizzazione raggiunge il suo punto culminante nel frutteto dietro l'abitazione racchiuso tra la parte esistente e la nuova ala.

The Busina home
with Albert Bontridder

The existing building was in solid blocks of grey stone with a slate-covered roof. Dupuis extended this with a new wing placed obliquely and facing south to add a living room and a bedroom. This composition permitted the creation of a small garden separated from the road by a wall, clad with the same stone as the older part. The intimacy of this construction reaches a peak in the orchard behind the house, closed between the existing part and the new wing.

GERPINNES
place de l'Hymiee 42

1957/1958

Casa Bedoret
coll. Emile Fays

La casa ha un accesso distante dalla strada e per aumentarne l'isolamento Dupuis usa una parete curva, strategicamente posta nella parte più stretta del lotto, e un piccolo patio che fungono da elementi di transizione. Questa abitazione dal carattere organico ha un impianto planimetrico allungato e risolto con una serie di artifici compositivi che permettono di occupare la parte meno favorevole del terreno. La galleria costituisce un legame essenziale tra le due ali e termina con un portico che da accesso al grande giardino retrostante, prolungamento naturale degli spazi interni.

The Bedoret home
with Emile Fays

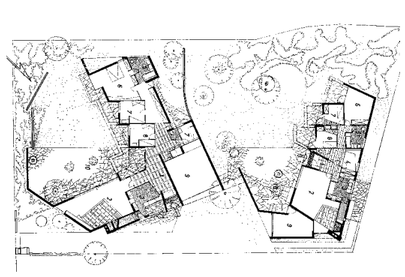
The entrance to the house is quite a distance from the road; to increase its remoteness Dupuis used a curved wall, strategically positioned in the narrowest part of the site, and a small patio both acting as transition elements. This home has an organic nature, an elongated plan being resolved with a number of compositional stratagems that permit occupation of the least favourable part of the ground. The gallery is an essential bond between the two wings and ends with a portico leading to the large garden behind, a natural extension of the internal spaces.

BRUXELLES
località Uccle
avenue Dupuich 40

1958

Doppio padiglione Mestdagh
coll. Emile Fays

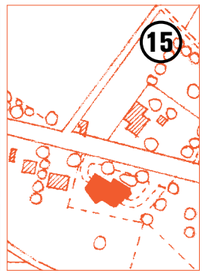
La disposizione delle due abitazioni, molto vicine ma allo stesso tempo ben isolate, sono un esempio eloquente della rottura con le convenzioni.
Nell'abitazione più grande la cura dei dettagli nobilità gli spazi: le griglie oblique, il disegno dei pavimenti delle terrazze, le ceramiche colorate che animano muri esterni e interni, il gioco di specchi dell'atrio riflette al contrario un pavimento in marmo, i muri d'ardesia si prolungano sul pavimento, una trave reticolare in metallo attraversa il soggiorno.



Mestdagh double hall
with Emile Fays

The positioning of the two homes, very close but at the same time well isolated, is an eloquent example of the break with convention. In the larger house, the spaces are ennobled by attention to detail: oblique gratings, the design of the terrace floors, the coloured tiles on the inside and outside walls, the play of mirrors in the entrance that reflect a marble floor in reverse, the slate walls extending on the floor and the metal truss crossing the living room.

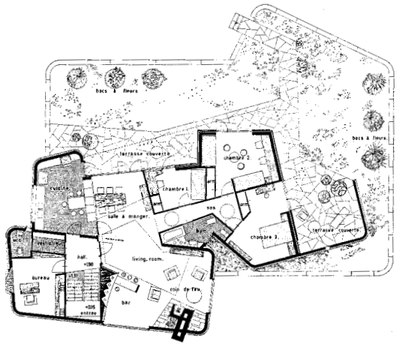
BRUXELLES
località Rhode-St.-Genese
avenue Lequime 4/6



1959

Deposito di birra e abitazione Michaux/Seonde
coll. Albert Bontridder

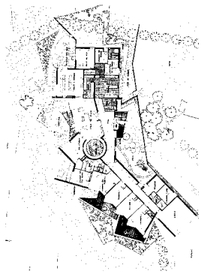
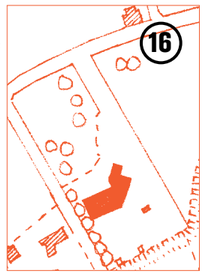
Il progetto fu premiato al Concorso Nazionale del Legno nel 1960 per la disposizione planimetrica originale e per l'aspetto plastico. E' un'opera audace e sincera che si pone al di fuori della produzione comune degli anni '50, per il forte carattere pubblicitario aumentato dal contrasto fra il colore rosso scuro del legno di rivestimento delle facciate e la pietra blu del basamento. La continuità della composizione è ottenuta grazie gli spigoli arrotondati.L'edificio è composto da due volumi sovrapposti e quasi indipendenti per evidenziarne il doppio uso.



Michaux/Seonde beer depot and home
with Albert Bontridder

This project won an award at the National Wood Competition in 1960 for its original plan and plastic appearance. It is a daring and frank work that stands apart from the standard production of the Fifties, its strong promotional character being increased by the contrast between the dark red wood covering on the fronts and the blue stone of the base. A continuity of composition is obtained with rounded corners. The building is made up of two blocks, one above the other and almost independent from each other to highlight the dual use.

SAINT-SYMPHORIEN
chaussée de Binche 252

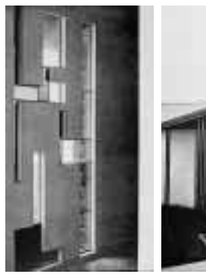
1959

Casa Van Der Vaeren
coll. Albert Bontridder

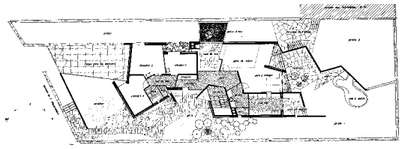
La villa si dispiega sulla sommità di una collina esposta a sud, per godere del sole e del panorama. La distribuzione planimetrica evidenzia tre zone : i locali per la notte, i locali di ricevimento e le stanze di soggiorno che, pur essendo divisi, ruotano attorno alla torre circolare della stanza del camino, simbolo della casa. Tutte le stanze di ricevimento e di soggiorno sono circondate da una terrazza che stabilisce un legame fra interno ed esterno, mentre le camere sono protette da vasche d'acqua che si riflette sui soffitti. Ogni finestra esposta a sud, grazie alle pieghe della muratura, inquadra un frammento diverso del paesaggio e capta un'angolazione di luce.

The Van Der Vaeren home
with Albert Bontridder

The villa is spread over the top of a south-facing hill, to enjoy the sunshine and the view. The plan divides the home into three areas: the night area, the reception rooms and the living rooms which, although divided, rotate around the circular tower of the room with the fireplace, the symbol of the home. All the reception and living rooms are surrounded by a terrace that forms a bond between inside and outside; the bedrooms are protected by pools of water, reflected on the ceilings. Thanks to the turns in the walls, every south-facing window frames a different piece of landscape and captures an angle of light.



HERENT
Acacialaan 52



1960

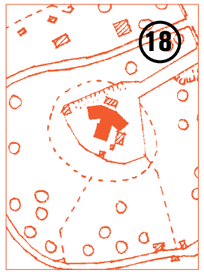
Edificio con due abitazioni
coll. Albert Bontridder

Su un terreno relativamente stretto viene offerta a Dupuis la possibilità di costruire un edificio per due appartamenti identici ma rigorosamente indipendenti. La serie di pieghe nelle facciate persegue il doppio scopo di captare il sole nella direzione voluta e di proteggere gli abitanti da sguardi indiscreti. Il tracciato del muro di separazione dei due giardini è stato studiato per animare gli spazi verdi. Gli appartamenti si differenziano per la posizione delle finestre. Si presenta la possibilità, sebbene modesta, di differenziare, nel senso dell'altezza, la composizione degli edifici ad appartamenti.

Building with two apartments
with Albert Bontridder

Dupuis was given the opportunity to construct a building with two identical but strictly independent apartments on a relatively narrow site. The curves in the facades serve the dual purpose of catching the sun in the direction desired and of protecting the inhabitants from indiscreet eyes. The line followed by the wall separating the two gardens was designed to enliven the green spaces.The apartments differ in the position of their windows. There is an, albeit slight, possibility of vertical differentiation in the composition of the apartment building.

BRUXELLES
località Uccle
avenue de l'Observatoire 78



1960

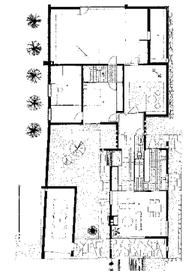
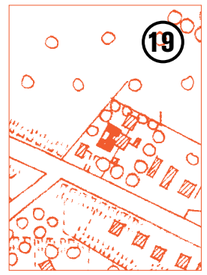
Casa Franeau/Stievenart
coll. Albert Bontridder

Questa abitazione, situata in un bosco, non è sottomessa ad alcun rapporto di vicinato. Da questo deriva una libertà totale nel tracciato planimetrico. L'assenza di punti di riferimento per la scelta dell'impianto ha obbligato a creare, dentro un vuoto, un universo in cui il carattere dell'architettura deve confrontarsi unicamente con la natura. Per questo l'abitazione si estende largamente sul terreno in modo che in ogni luogo l'architettura sia una presenza forte di protezione e tranquillità. I contorni sono studiati per creare una continuità tra la casa e il bosco lasciato allo stato naturale.

The Franeau/Stievenart home
with Albert Bontridder

Situated in a wood, this home has no neighbours and this allowed total freedom in the plan. The lack of reference points for the choice of organisation made it necessary - within a void - to create a universe in which the architecture must come to terms only with nature. As a result the home is spread widely over the land to make the architecture a strongly protective and tranquillising presence. The surroundings were studied to create continuity between house and woods, left in the natural state.

NIMY
rue d'Ath 322

1960/1961

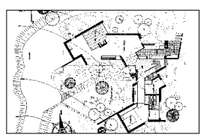
Atelier e abitazione per il pittore Gustave Camus
coll. Jacques Moreau

Dupuis ha saputo tradurre le esitazioni delle richieste del committente e realizzarle con grande raffinatezza. Il terreno, che si estende verso nord est, è situato lungo una strada di grande circolazione. Gli elementi che hanno determinato la scelta dell'impianto sono almeno quattro: la lontananza dalla strada, l'apertura del soggiorno verso sud e ovest, la posizione dell'atelier di pittura in un luogo di calma e isolamento e la creazione di un ampio parcheggio. All'interno, il nero delle ceramiche e il bianco dei muri conferiscono un'atmosfera calma e austera.

Studio and home for the painter Gustave Camus
with Jacques Moreau

Dupuis managed to translate the uncertainty of his client's requests into highly refined accomplishments. The site faces north-east and is situated along a busy thoroughfare. At least four factors determined the choice of layout: the distance from the road, the living room facing south and west, a peaceful and isolated position for the painting studio and the need for a large car park. Inside, black tiles and white walls produce a calm and austere atmosphere.

MONS
chaussée de Binche 163



1961/1962

Case per Marcel e Paul Wittman
coll. Albert Bontridder
e P. Calame Rosset

La casa di Marcel Wittman cerca di obbedire alla doppia esigenza di creare un universo chiuso su se stesso, rifugio contro gli elementi aggressivi della natura e della società e, al tempo stesso, di aprirsi verso l'esterno per accogliere il sole, la luce e la gente. La prossimità della casa di Paul Wittman ha permesso di realizzare una continuità architettonica che tiene conto del bisogno di isolamento ma anche del rapporto necessario tra le due residenze.

Homes for Marcel and Paul Wittman
with Albert Bontridder
and P. Calame Rosset

Marcel Wittman's home seeks to satisfy the dual requirement of creating an introvert universe, a refuge from the aggressions of nature and society and, at the same time, opening outwards to embrace sunshine, light and people. The proximity of Paul Wittman's home permitted an architectural continuity respectful of the need for isolation but also of the necessary relationship between the two homes.

MEISE
Bruinborrelaan 25/27

1961/1964

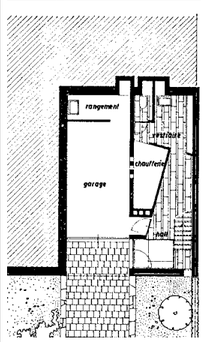
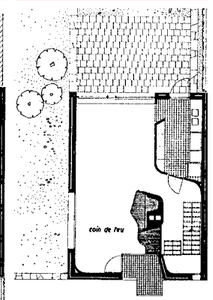
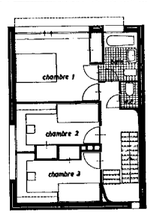
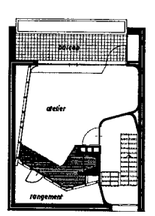
Casa del Dr. De Landsheere
coll. Albert Bontridder

La forma del lotto, relativamente stretto e lungo affacciato sul fiume Lys orientato verso est-ovest, e il contesto, determinato dalle costruzioni vicine di carattere intensivo ed in gran parte a uso industriale, hanno spinto a progettare un'abitazione le cui facciate presentano un grande sviluppo e comportano una serie di angoli e luoghi protetti dal vento e dalla vista. La richiesta dei committenti di vivere in un luogo dominato da un'atmosfera di calma e di isolamento, ha portato alla creazione di un'ala separata per i bambini, una sorta di abitazione autonoma che si apre su un patio interno.

Dr De Landsheere's home
with Albert Bontridder

The shape of the site, relatively narrow and long overlooking the river Lys and facing east-west, and the context determined by the numerous nearby buildings, mainly industrial, led to the design of a house in which the fronts extend considerably, with a number of corners and places protected from the wind and from sight. The clients' request to live in a place dominated by an atmosphere of calm and isolation led to the creation of a separate wing for the children, a sort of independent residence that opens onto the internal patio.

GENT
località Drongen-Baarle
Gaverlandstraat 69

1962/1963

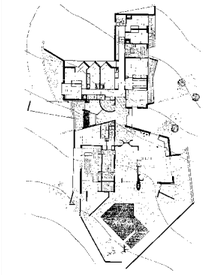
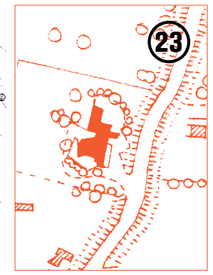
Casa Wisschoff
coll. Albert Bontridder

Piccola abitazione che rinnova in maniera magistrale il tema della casa tra muri d'ambito (caratteristica dell'edilizia in Belgio) nonostante le numerose costrizioni imposte dal regolamento urbanistico. Omaggio dichiarato all'architettura di Loos, la casa è rivolta verso il giardino verso cui si apre generosamente, mentre verso la strada la facciata è quasi cieca. La fluidità degli spazi interni ricorda le prime case di Horta. Il vocabolario viene ridotto al limite estremo conferendo un aspetto lirico e essenziale evocatore di minimalismo espressivo ricorrente in molte realizzazioni.

The Wisschoff home
with Albert Bontridder

This small house is a masterly renewal of the theme of the house between encompassing walls (typical in Belgium), despite the numerous restrictions imposed by urban planning regulations. It is an open tribute to the architecture of Loos with the house looking and opening amply onto the garden, the facade being almost blind towards the road. The fluidity of the internal spaces brings to mind Horta's first houses. The lexicon is reduced to a minimum affording a lyrical and essential appearance that evokes the expressive minimalism recurrent in many works.

WOLUWÉ-SAINT-LAMBERT
avenue des dix Arpentes 36

1962/1966

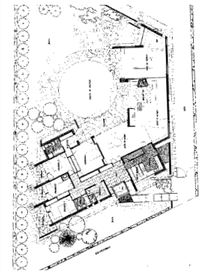
Casa del Dr. Van Den Schrieck
coll. Albert Bontridder

Questa abitazione è situata su un lotto che non è sottomesso a particolari vincoli dovuti al vicinato o a prescrizioni urbanistiche. Costruita in posizione isolata, occupa la sommità di un grande terreno e domina il paesaggio aprendo le finestre verso sud, est e ovest. La disposizione planimetrica è debitrice delle pendenze che permettono di sviluppare l'organizzazione interna longitudinalmente favorendo la fruizione del grande giardino da gran parte degli ambienti. La piscina esterna è rinchiusa da una serie di muri che proseguono quelli dell'abitazione conferendole un aspetto di soggiorno esterno.

Dr Van Den Schrieck's home
with Albert Bontridder

This house is on a site not subjected to particular restrictions by neighbours or urban planning. Built in an isolated position, it stands on the summit of a large piece of land and dominates the landscape with windows opening to the south, east and west. The plan benefits from the slopes that permit the development internal arrangement to develop lengthways favouring use of the large garden by many of the rooms. The outdoor swimming pool is closed within a number of walls that continue those of the house, giving it the appearance of an outside living room.

HERENT
Gröte Molenweg 73



1963/1964

Casa Piscador
coll. Albert Bontridder

Un paesaggio senza rilievi e la prossimità di costruzioni a tetto piano hanno spinto ad adottare l'orizzontalità come carattere determinante. Una cornice di cemento corona la casa, mascherando i pluviali. Le due ali dell'abitazione circondano una piscina circolare i cui riflessi penetrano in gran parte degli spazi interni. Come in gran parte delle abitazioni le aperture verso la strada sono ridotte all'essenziale al punto da non riconoscerne il carattere residenziale. L'elaborazione complessa e accurata dei dettagli interni e dei mobili è dovuta anche alle esigenze di rappresentanza dei clienti.

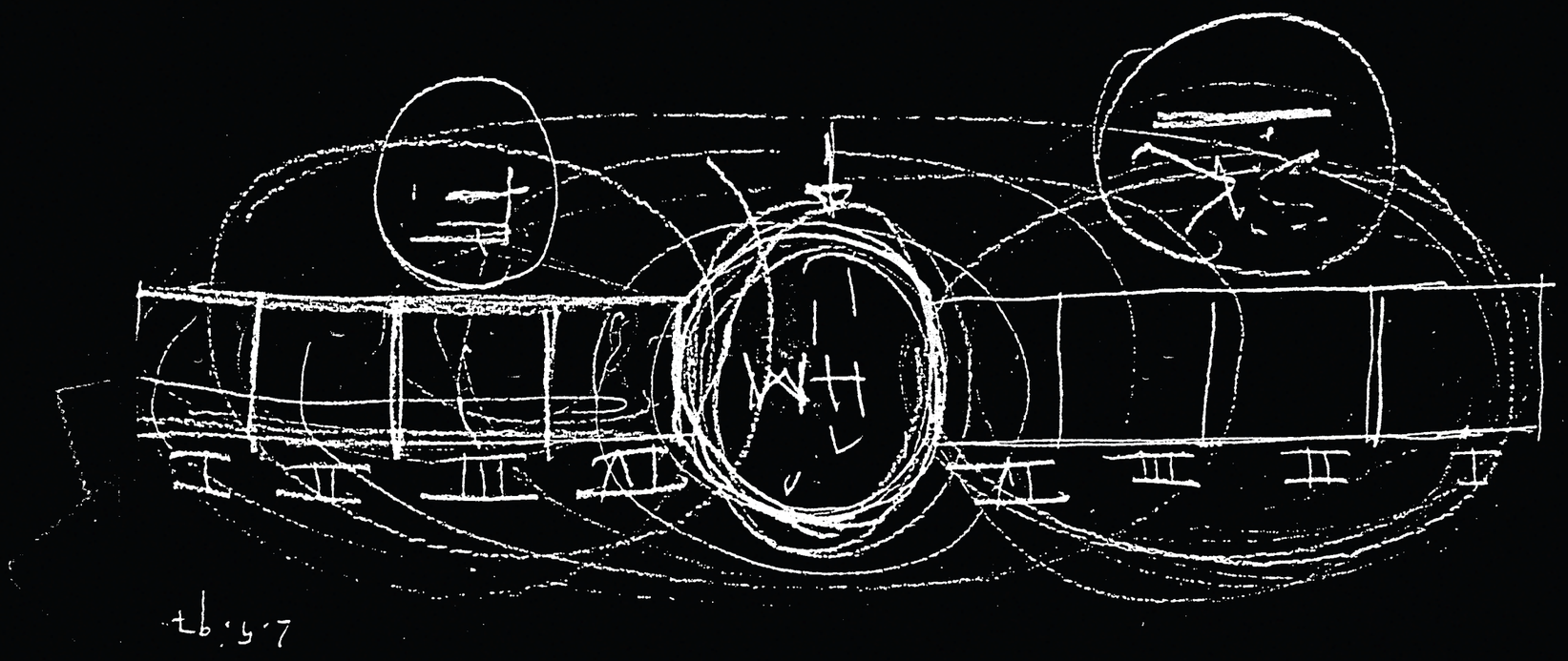
The Piscador home
with Albert Bontridder

A landscape with no hills and nearby flat-roofed buildings caused the horizontal element to become decisive. A concrete surround crowns the house, concealing the waterspouts. The two wings of the house flank a circular swimming pool, the reflections of which penetrate many of the rooms. As in many of his houses, windows on the road are reduced to the bare minimum, such to mask its residential nature. The complex and precise elaboration of the internal details and furniture is partly due to the clients' needs to socialise.

DESTELBERGEN
Bijlokestraat 165

In occasione del centenario della nascita di Bertolt Brecht, Robert Wilson è stato incaricato dal Berliner Ensemble di curare la riproposizione di una trasmissione radiofonica scritta da Brecht nel 1936, intitolata *Il volo oceanico*. Wilson ha realizzato uno spettacolo composto di tre parti che utilizzano rispettivamente scritti di Brecht, Müller e Dostoevskij: *Domus* documenta tale spettacolo con una sequenza di immagini che illustrano come Wilson ne ha strutturato la realizzazione.

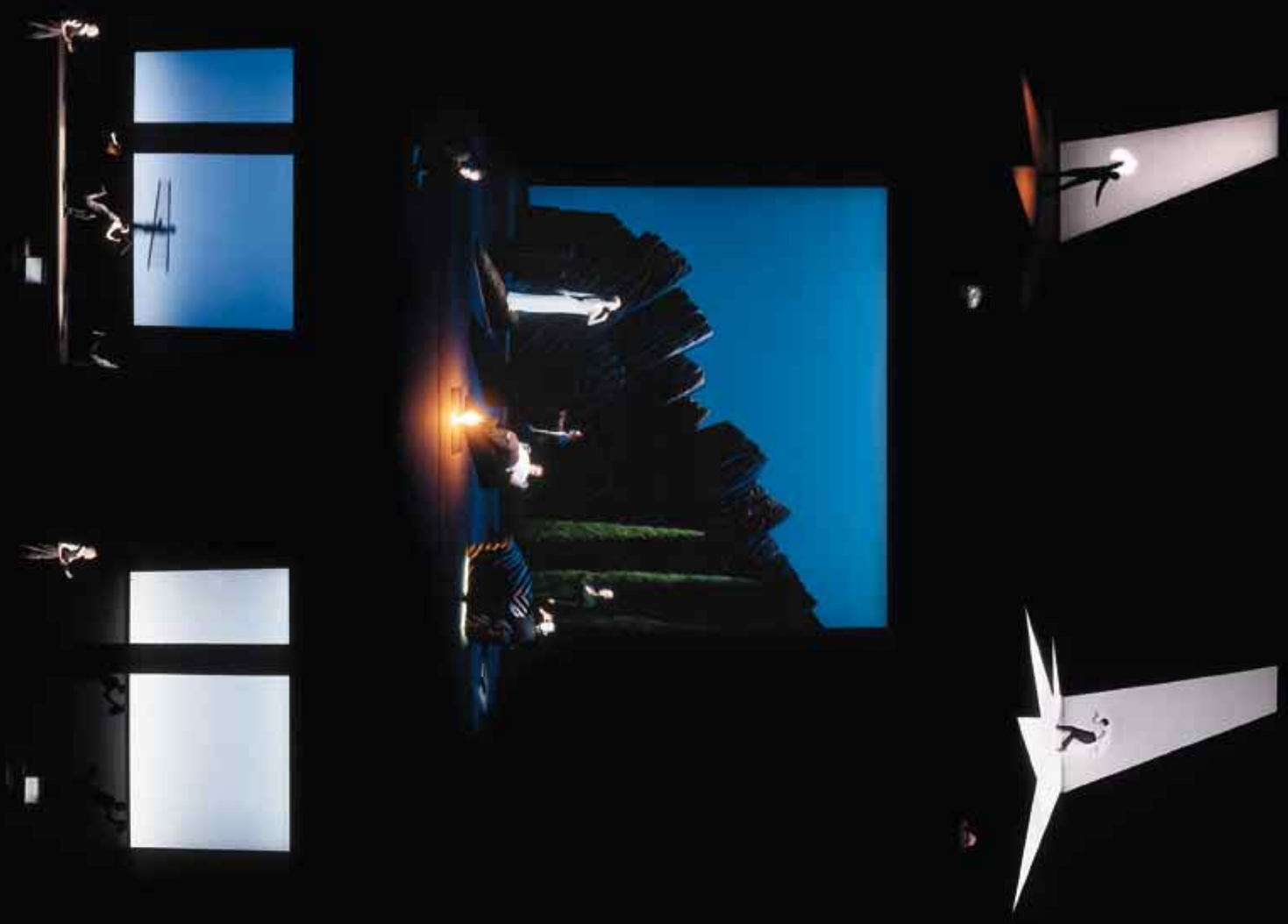
For the centenary of the birth of Bertolt Brecht, Robert Wilson has been appointed by the Berliner Ensemble to direct the new rendering of a radio broadcast written by Brecht in 1936 and titled The Ocean Flight. *Wilson has created a performance composed of three parts which make use respectively of writings by Brecht, Müller and Dostoevsky.* Domus *reports with a sequence of images illustrating how Wilson has structured this performance.*



Fëdor M. Dostoevskij

Heiner Müller

Bertolt Brecht



DER OZEANFLUG

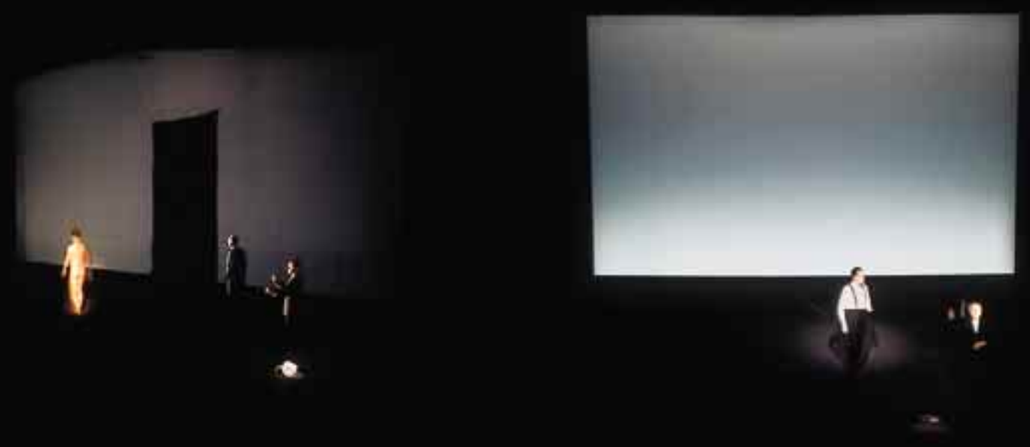
Berliner Ensemble
gennaio 1998

messa in scena, elaborazione del testo, luci e scenografia di Bob Wilson
musiche di Hans Peter Kuhn

THE OCEAN FLIGHT

Berliner Ensemble
January 1998

sets, text adaptation, lights and stage design by Bob Wilson
music by Hans Peter Kuhn



In direzione del nostro continente/da più di 24 ore/sta volando un uomo.Quando arriverà/apparirà un punto nel cielo/e diventerà più grande e/sarà un aeroplano e/scenderà e/sul prato uscirà un uomo e/noi lo riconosceremo/dalla fotografia del giornale che/è arrivata di qua prima di lui.
(Tratto da *Il volo oceanico*, di Bertolt Brecht, Giulio Einaudi Editore, 1980, traduzione di Consolina Vigliero Rigoli)

Heading for our continent/Over the past 24 hours/Flies a man.When he gets here/We shall see a speck in the heavens/Start to grow larger/Look like an aircraft/Execute its descent/And out of it will step down on the grass a man./We're are sure to recognize him/From the picture they put in the magazines beforehand.

Il teatro della mia morte/Era già aperto quando stavo tra le montagne/Nel gruppo dei compagni di strada morti sulla pietra/E su di me è comparso l'atteso aeroplano/Senza pensarci io sapevo/Che questa macchina era/Quella che le mie nonne chiamavano Dio/Lo spostamento d'aria ha spazzato i cadaveri dall'altopiano/E mentre fuggivo barcollando sentivo un rumore di spari/E sentivo il MIO sangue uscire dalla MIE vene/E il MIO corpo che si trasformava nel paesaggio/Della MIA morte
(tratto da *Germania morte a Berlino*, di Heiner Müller, ubulibri, 1991, traduzione di Saverio Vertone)

The theatre of my death/Had opened as I stood Between the mountains/In the circle of the death comrades on the stone/And the expected airplane appeared above me/Without thinking I knew/This engine was/What my grandmother used to call God/The airblast swept the corpses off the plateau/And the shots crackled at my reeling flight/I felt MY blood come out of MY/ veins/And turn MY body into the landscape/Of MY death
(translation by Charly Weber)

.. non può essere altro che il due più due quattro, ossia una formula, ma questo due più due quattro non è più la vita, signori, bensì il principio della morte. Almeno, l'uomo ha sempre avuto in qualche modo paura di questo due più due quattro, e per me ne ho tuttora paura. Poniamo anche che l'uomo non faccia altro che cercare questo due più due quattro, e solchi gli oceani e sacrifichi la vita in tale ricerca, ma trovarlo poi di fatto, vero Iddio ne ha paura.
(tratto da Fëdor Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, Adelphi, 1995, traduzione di Tommaso Landolfi)

.... which must be always expressed as a formula, as positive as twice two makes four, and such positiveness is not life, gentlemen, but is the beginning of death. Granted that man does nothing but seek that mathematical certaintly, he traverses oceans, sacrifices his life in the quest, but to succeed, really to find it, he dreads, I assure you.

estratti dalle scene di Müller *excerpts from scenes by Müller*

estratti dalle scene di Brecht e Dostoevskij *excerpts from scenes by Brecht and Dostoevskij*

Nasce a Milano nel 1918 e si laurea in architettura nel 1944. Fin dal 1940 si dedica alla sperimentazione del prodotto industriale insieme ai fratelli Livio (1911-1979) e Pier Giacomo (1913-1968). Dopo la laurea dà vita a un'attività di ricerca su forme, tecniche e materiali nuovi, tendente alla realizzazione di un processo di progettazione integrale. Dal 1969 al 1993 è professore di Disegno Industriale presso le Facoltà di Architettura di Torino e Milano. Nel 1956 è tra i fondatori dell'ADI. Gli sono stati conferiti nove Compassi d'Oro. In occasione del recente premio Primavera del Design è stata allestita a Barcellona la mostra personale "A la Castiglioni", poi a Milano nel 1996 al Salone del Mobile, a Bergamo alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea e, nel 1997, a Weil am Rhein al Vitra Design Museum, al MoMA di New York e al Living Design Center Ozone di Tokyo. Ha svolto un'attività professionale varia nel campo dell'architettura e dell'urbanistica ed è internazionalmente noto per i suoi progetti per la produzione di serie nel campo dell'illuminazione e dell'arredamento, nonché per gli spettacolari allestimenti realizzati in tutto il mondo.

He was born in Milan in 1918, graduated in architecture in 1944. From 1940 he devoted himself to experimentation with industrial products, with his brothers Livio (1911-1979) and Pier Giacomo (1913-1968). After graduation he began researching forms, techniques and new materials with the object of accomplishing an integral design process. From 1969 to 1993 he was professor of industrial design at the Faculties of Architecture in Turin and Milan. In 1956 he was among the founders of the ADI (Industrial Design Association). He has won nine Compasso d'Oro prizes. At the Design Spring Award the solo exhibition "A la Castiglioni" was mounted in Barcelona, then in Milan at the 1996 Milan Furniture Show, in Bergamo at the Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, and, in 1997, in Weil am Rhein at the Vitra Design Museum (January), at the MoMA in New York (October) and at the Living Design Centre Ozone in Tokyo (March). He conducts a richly varied career in architecture and urban planning, and is internationally acclaimed for his series production lighting and furniture designs, as well as for his spectacular exhibition designs.

Achille Castiglioni

Toni Cordero nasce a Lanzo Torinese (To) nel 1937. Si laurea alla Facoltà di architettura di Torino. Nel 1962 apre uno studio professionale. Nel 1980 costituisce un nuovo studio professionale da solo, con particolare attenzione nei settori dell'edilizia civile, degli allestimenti interni e del design. Tra le opere degli ultimi anni si segnalano numerosi edifici per uffici e spazi commerciali tra cui: progettazione del nuovo Stadio "Delle Alpi" di Torino, per la Acqua Pia Antica Marcia S.p.A. di Roma e il Comune di Torino; palazzo per uffici in Torino per la I.F.I. - I.F.I.L. S.p.A.; restauro e ristrutturazione Palazzo per Uffici in Milano, per la I.M.I. S.p.A. di Roma; progettazione aree commerciali nuova Aerostazione Caselle di Torino, per la Sagat S.p.A.; format e concept Upim per il Gruppo Rinascente S.p.A. Nel campo del design ha progettato per Driade, Bigelli Marmi, Artemide, Acerbis International/Morphos e Sawaya & Moroni. Ha realizzato vari allestimenti tra cui: "La Sindrome di Leonardo" nella Palazzina di Caccia di Stupinigi, "Concentrazione", "Ecbatana", "Bianco, nero e oro" nella chiesa di San Filippo Neri in Torino.

Toni Cordero was born at Lanzo Torinese (Turin) in 1937 and graduated at the Turin Faculty of Architecture. In 1962 he went into practice and in 1980 set up a firm on his own, working with particular attention to civil building, exhibition interiors and design. Among his works of recent years may be mentioned numerous office buildings and shopping premises which include: the design of the new "Delle Alpi" stadium in Turin, works for Acqua Pia Antica Marcia S.p.A. of Rome and the Turin City Council; office building in Turin for the I.F.I. – I.F.I.L. S.p.A.; restoration and refurbishment of an office building in Milan, for I.M.I. S.p.A. in Rome; the design of commercial areas for the new terminal building at Turin Caselle airport, for Sagat S.p.A.; Upim format and concept for Gruppo Rinascente S.p.A. In the design field, he has done work for Driade, Bigelli Marmi, Artemide, Acerbis International/Morphos and Sawaya & Moroni. He has done various exhibition designs such as "The Leonardo Syndrome" in the Stupinigi Hunting Lodge, "Concentration", "Ecbatana", and "White, black and gold" in the church of San Filippo Neri in Turin.

Toni Cordero

Nasce a Morro d'Alba (An), nel 1949. Si avvicina alla pittura da autodidatta, vincendo anche dei premi, per poi interessarsi di poesia. Ritorna alla pittura alla metà degli anni Settanta. Si reca spesso a Roma dove incontra il gallerista e critico Mario Diacono con cui espone in Italia e negli Stati Unti e gli artisti Sandro Chia e Francesco Clemente, con i quali lavora a stretto contatto. Nel '77 presenta un'installazione di disegni agli Incontri Internazionali d'Arte mentre nello stesso anno tiene a Milano la sua prima mostra personale. È spesso presente con altri protagonisti del movimento Transavanguardia in mostre organizzate dai principali musei internazionali. Di recente, Cucchi ha partecipato alle cinque edizioni di "Fuori Uso" a Pescara, dal '93 al '97, e alle rassegne "L'Orizzonte" e "Sipario" presso il Castello di Rivoli nel 1994 e nel 1997. L'opera di Cucchi spazia oltre all'attività espositiva vera e propria: diverse sono le sculture permanenti realizzate all'aperto. È autore di testi poetico-programmatici che accompagnano la sua opera artistica. Ha inoltre lavorato nell'ambito del teatro. Vive tra Ancona e Roma, dove si è trasferito nell'84.

He was born at Morro d'Alba (An), in 1949. He became a self-taught painter and won a number of prizes, but then took up poetry. He went back to painting in the mid-1970s. On his frequent visits to Rome he met the gallery-owner and critic Mario Diacono, with whom he exhibited in Italy and in the United States, and the artists Sandro Chia and Francesco Clemente, with whom he worked in close contact. In '77 he presented an installation of designs at the Incontri Internazionali d'Arte and in the same year held his first solo show in Milan. He is often present with other leading exponents of the Transavanguardia movement, at exhibitions organized by prominent international museums. He participated in the five editions of "Fuori Uso" at Pescara from '93 to '97, and in the "L'Orizzonte" and "Sipario" exhibitions at Castello di Rivoli in 1994 and in 1997. In addition to these exhibitions proper, Cucchi has created permanent open-air sculptures and is the author of poetic-programmatic texts that have always accompanied his artistic work and have appeared in several publications. He has also worked for the theatre. He lives in Ancona and in Rome, to which he moved in 1984.

Enzo Cucchi

Catherine Diacomidis nasce al Cairo nel 1955 e si laurea in architettura all'Ecole Nationale Superieure des Beaux Arts di Parigi nell'82. Nikos Haritos nasce ad Atene nel '59 e si laurea in architettura alla National Technical University di Atene. Lavorano insieme dal 1990. Nel 1991 partecipano alla mostra "18 idee per il padiglione greco", per la 5ª Biennale di Architettura di Venezia, con Georges Fatseas e Sophia Psarra, mentre nel '97 sono finalisti alla 5a edizione del Mies van der Rohe Pavilion Award for European Architecture, con Christophe Papoulias. Tra i principali concorsi ai quali hanno aderito: New Building for the Technical Chamber of Greece, a Salonicco, con Nikos Ktenas (1992); Europan 3 a Peyrin, in Svizzera, con Alexios Dallas, Nikos Nikodimos, Kostas Papandreu (1993, vincitori); Landscaping of archeological spaces, a Salonicco (1996, primo premio). Tra le opere principali: Office for Robotics Laboratory, Maroussi, Atene (1991); casa con spazi per la collezione di opere d'arte e progetto del paesaggio, Anavryta, Maroussi, Atene (1996); show-room Virginia Ventouraki, Halandri, Atene (1997).

Catherine Diacomidis was born in Cairo in 1955 and graduated in architecture at the Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts in Paris in '82. Nikos Haritos was born in Athens in '59 and graduated at the National Technical University of Athens. They have worked together since 1990. In 1991 they took part in the exhibition "18 Ideas for the Greek Pavilion", for the 5th Venice Biennale of Architecture, with Georges Fatseas and Sophia Psarra, whilst in '97 they were finalists in the 5th edition of the Mies van der Rohe Pavilion Award for European Architecture, with Christophe Papoulias. Among their principal competitions: New Building for the Technical Chamber of Greece, at Thessaloniki, with Nikos Ktenas (1992); Europan 3 at Peyrin, Switzerland, with Alexios Dallas, Nikos Nikodimos, Kostas Papandreu (1993, winners); Landscaping of archaeological spaces, at Thessaloniki (1996, first prize). Their principal works include: Office for Robotics Laboratory, Maroussi, Athens (1991); house with spaces for an art collection and landscape design, Anavryta, Maroussi, Athens (1996); Virginia Ventouraki showroom, Halandri, Athens (1997).

Catherine Diacomidis
Nikos Haritos

Nasce a Roma nel 1957. È tra i fondatori nel 1978 dello Studio Alchimia, all'interno del quale sviluppa e coordina progetti di architettura, grafica, decorazione, design e allestimenti. Dal 1992 collabora con l'Atelier Mendini, dove continua l'attività progettuale partecipando a importanti realizzazioni (tra cui quella del Museo di Groningen, in Olanda). Lavora anche individualmente per aziende italiane e straniere; partecipa a numerose mostre in tutto il mondo. Muore nel 1995 in un incidente stradale.

Born in Rome in 1957, he was among the founders of Studio Alchimia in 1978, within which he developed and coordinated architecture, graphic, decoration, design and installation projects. From 1992 he collaborated with Atelier Mendini, where he continued his design work while participating in major projects (including the Groningen Museum in The Netherlands). He also worked individually for Italian and foreign companies and showed work in numerous exhibitions worldwide. He died in 1995 in a road accident.

Giorgio Gregori

Nasce ad Amsterdam nel 1932. Si laurea al politecnico di Delft nel 1958. Nello stesso anno apre uno studio professionale ad Amsterdam. Dal 1959 al '63 è redattore con Aldo van Eyck, Bakema e altri della rivista olandese *Forum*. Dal 1970 è professore al politecnico di Delft. Dal 1966 è stato visiting professor presso le più importanti università degli USA e del Canadà. Dal 1982 all'86 ha insegnato come professore ospite e dal 1986 al '93 come professore incaricato all'università di Ginevra. Dal 1990 al '95 è preside del Berlage Institute di Amsterdam. Opere (soltanto alcune): scuola Montessori a Delft (1966), casa dello studente ad Amsterdam (1966), uffici Centraal Beheer (con Lucas e Niemeijer) a Apeldoorn (1972), case per anziani De Drie Hoven ad A'dam (1974) e De Overloop ad Almere-Haven (1984), edificio residenziale a Berlino Kreuzberg (1986), biblioteca e centro per l'arte e la musica De Nieuwe Veste a Breda (1993), teatro Chassé a Breda (1995), area residenziale Vrijheer van Eslaan a Papendrecht (1996), teatro Markant a Uden (1996), edifici residenziali Rotterdamer Strasse a Dürer (1996), edifici residenziali Amsterdam Neighbourhood a Haarlem (1996).

Foto Atelier Kinold

He was born in Amsterdam in 1932. Graduated at the Deflt polytechnic in 1958. In the same year he opened a professional practice in Amsterdam. Fom 1959 to '93 ha was an editor with Aldo van Eyck, Bakema and others on the Dutch journal Forum. Since 1970 he has been professor at the Delft polytechnic. Since 1966 he has been visiting professor to major universities in the US and in Canada. From 1982 to '86 he taught as guest professor and from 1986 to '93 he has been professor at the university of Geneva. From 1990 to '95 he has been chairman of the Berlage Institute in Amsterdam. Works (a selection): Montessori primary school, Delft (1966); Student's house, Amsterdam (1966); Office building Centraal Beheer (with Lucas & Niemeijer), Appeldoorn (1972); residential buildings for elderly De Drie Hoven, Amsterdam (1974) and De Overloop at Almere-Haven (1984); residential building at Berlin-Kreuzberg (1986); Library and De Nieuwe Vestee Center for Art and Music, Breda (1993); Chassé Theatre, Breda (1995), Vrijheer van Eslaan residential area at Papendrecht (1996), Markant theatre at Uden (1996), Rotterdamer Strasse residential buildings in Dürer (1996), residential buildings at Haarlem (1996).

Herman Hertzberger

Quattro sono i partner dello studio domiciliato a Basilea. Jacques Herzog e Pierre de Meuron, i soci fondatori (1978), nascono ambedue a Basilea nel 1950; studiano alla ETH di Zurigo con Aldo Rossi e Rolf Schnebli (1970-75); sono assistenti di Schnebli nel 1977 e negli anni 1989, 1994 e 1996-98 visiting professor alla Harvard University, Cambridge/Mass. Nel 1990 entra nello studio Harry Gugger (Grezenbach, SO 1956) che, dopo un apprendistato di utensilista, studia alla ETH di Zurigo e alla Columbia University di New York con Flora Ruchat e Tadao Ando. È socio dello studio dal 1991. Dal 1994 è docente presso la HAB di Weimar. Nel 1990 entra Christine Binswanger (Kreuzlingen, TG 1964) dopo aver studiato alla ETH di Zurigo con Flora Ruchat e Hans Kollhoff (1984-1990). È socia dal 1994. Premi importanti: 1987, Kunstpreis (Baukunst) dell'Akademie der Künste, Berlino; 1994 Premio della critica tedesca 1993, Colonia; 1995, Brunel Award 1994, Washington DC per l'edificio di controllo manovre ferroviarie a Basilea Wolf; 1996, Brunel Award 1995 per il deposito locomotive a Basilea Wolf; 1996, Premio Max Beckmann, Francoforte s.M.

Foto Gaston

The Basle-based firm is formed by four partners. Jacques Herzog and Pierre de Meuron, the founder-partners (1978), were both born in Basle in 1950; studied at the Zurich ETH under Aldo Rossi and Rolf Schnebli (1970-75); assistants to Schnebli in 1977 and, in the years 1989, 1994 and 1996-98, visiting professors at Harvard University, Cambridge. In 1990 the firm was joined by Harry Gugger (Grezenbach, SO 1956), who, after an apprenticeship in tool-making, studied at the Zurich ETH and at Columbia University in New York under Flora Ruchat and Tadao Ando. He has been a partner since 1991. Since 1994 he has been professor at the HAB at Weimar. Again in 1990, Christine Binswanger (Kreuzlingen, TG 1964) joined the office after having studied at the Zurich ETH under Flora Ruchat and Hans Kollhoff (1984-1990). She has been a partner since 1994. Important prizes: 1987, Kunstpreis (Baukunst) from the Akademie der Künste, Berlin; 1994 German critics' prize 1993; Cologne; 1995, Brunel Award 1994, Washington DC for the railway movement control building at Basle Wolf; 1996, Brunel Award 1995 for the locomotive shed at Basle Wolf; 1996, Max Beckmann prize, Frankfurt.

Herzog & de Meuron Architekten

Anne Lacaton, nata nel 1955 a Saint Pardoux la Rivière (Dordogne), si laurea all'Ecole d'Architecture di Bordeaux nel 1980. Dal 1994 è visiting professor all'Ecole des Beaux Arts de Bordeaux. Jean-Philippe Vassal, nato nel 1954 a Casablanca, Marocco, si laurea a Bordeaux nel 1980. Architetto urbanista in Niger dal 1980 al 1985, dal '92 è docente a contratto all'Ecole d'Architecture de Bordeaux. Dal '94 è visiting professor all'Ecole des Beaux Arts de Bordeaux. Tra i loro progetti: piano regolatore di Niamey (Niger), 1983-85; dipartimento di Arti e Scienze Umane dell'Università di Grenoble, 1995; sistemazione del Museo Archeologico di Saintes, 1996; ristrutturazione dell'edificio Economie et Gestion, Università di Grenoble, 1997; sistemazione di Place du Vieux Lavoir a Sainte Eanne, 1997; casa a Cap Ferret, Gironde; progetto di concorso per i dipartimenti di giornalismo, pubblicità, arti del libro per l'Institut Universitaire de Technologie a Bordeaux, 1998.

Anne Lacaton, born in 1955 at Saint Pardoux la Rivière (Dordogne), graduated at the Ecole d'Architecture in Bordeaux in 1980. Since 1994 she has been visiting professor at the Ecole des Beaux Arts in Bordeaux. Jean-Philippe Vassal, born in 1954 at Casablanca, Morocco, graduated in Bordeaux in 1980. An architect-planner in Niger from 1980 to 1985, since '92 he has been contract professor at the Ecole d'Architecture de Bordeaux. Since '94 he has been visiting professor at the Ecole des Beaux Arts in Bordeaux. Among their projects are: master plan of Niamey (Niger), 1983-85; department of Arts and Human Sciences in the University of Grenoble, 1995; rearrangement of the Archeological Museum at Saintes, 1996; restructuring of the Economie et Gestion building, University of Grenoble, 1997; replanning of Place du Vieux Lavoir at Sainte Eanne, 1997. House at Cap Ferret, Gironde; competition project for the departments of journalism, advertising, and book arts, for the Institut Universitaire de Technologie in Bordeaux, 1998.

Anne Lacaton
Jean-Philippe Vassal

Claudio Lazzarini nasce a Roma nel 1953, dove si laurea in architettura all'Università La Sapienza con Quaroni. Carl Pickering nasce nel 1960 a Sidney, in Australia. Nel 1980 si trasferisce in Italia, laureandosi in architettura all'Università di Venezia dove studia con Valle, Scolari e Elseman. Entrambi formati in progetti a grande scala e progettazione di musei, Lazzarini e Pickering si occupano principalmente di riuso e ristrutturazioni. Inoltre, hanno realizzato oltre 150 allestimenti per mostre e fiere, oltre che progetti per negozi, giardini e interni di barche, in Italia, USA, Giappone, Brasile e Australia. Nel campo dell'arredo hanno lavorato per Acieno ISL: hanno disegnato il sistema di letti, divani e tavoli Dormusa nel 1994, il tavolo allungabile Sotto e Sopra e la sedia sdoppiabile Bisedia nel '95, il sistema di tavoli Plateau e il paravento/contenitore Sesamo nel '96, Isotropo nel '97. Tra gli incarichi recenti: la progettazione della nuova immagine internazionale delle boutique Fendi.

Claudio Lazzarini was born in Rome in 1953, where he graduated in architecture at the Università La Sapienza under Quaroni. Carl Pickering was born in 1960 in Sydney, Australia. In 1980 he moved to Italy, graduating in architecture at Venice University where he studied under Valle, Scolari and Elseman. Both experienced in large-scale projects and museum designing, Lazzarini and Pickering deal mainly with reuse and renovation projects. They have also done more than 150 exhibition and trade fair designs, besides shops, gardens and interiors of boats, in Italy, the US, Japan, Brazil and Australia. In the furniture sector they have worked for Acieno ISL, for which they designed the Dormusa system of beds, sofas and tables in 1994, the Sotto e Sopra table and the Bisedia separable chair in '95, the Plateau system of tables and the Sesamo screen/cabinet in '96, plus the Isotropo in '97. Among their recent briefs has been the new Fendi boutiques international image.

Claudio Lazzarini
Carl Pickering

Hanno fondato lo studio Scogin Elam & Bray Architects nell'84 dopo aver lavorato insieme per anni in un grande gruppo multidisciplinare di architettura e management edilizio. Mentre portavano a termine progetti che spaziavano per tipologia dalla realizzazione di aeroporti e ospedali fino *capus* corporativi o industriali (corporate and industrial campuses), si formavano un background di esperienza nella progettazione e nella gestione di progetti spesso importanti e complessi. Tra i progetti recenti realizzati come studio proprio: Casa per lo Studente a Willow Strett per la Tulane University, Biblioteca Riverdale Branch, Residenza Rheingold, Residenza Nomentana, Casa Martin Town, Don Shaw Salon, Herman Miller Georgia Consolidation, Reinstallazione per la collezione permanente dell'High Museum, Ponte sulla Highway 41 a Vinings in Georgia, Corning Incorporated Child Development Center a Corning, New York.

Foto Dot Griffith

They started Scogin Elam & Bray Architects in 1984, after working together for years in a large multipurpose architectural and building management group. While carrying out projects ranging from airports and hospitals to corporate and industrial campuses, they formed a background of experience in the designing and running of often important and complex projects. Among those recently completed as a partnership are: Student's House on Willow Street for Tulane University Riverdale Branch Library, Rheingold Residence, Nomentana Residence, Martin Town House, Don Shaw Salon, Herman Miller Georgia Consolidation, Re-installation for the High Museum permanent collection, Bridge on Highway 41 at Vinings in Georgia, and Corning Incorporated Child Development Center at Corning, New York.

Mack Scogin, Merril Elam, Lloyd Bray

Foto Marc Enguerand

La copertina *The cover*

Bob Wilson

Foto Laurie Lambrecht

Stili di vita *Lifestyles*

"Vedi quegli uccelli azzurri che volano? Sembra che portino i bambini dal cielo. Qualcuno dice che vengono al mondo sognando, sai, hanno gli occhi chiusi, li sbattono rapidamente. E l'uomo-bambino sdraiato per terra? Che cosa starà sognando?". Bob Wilson, mentre ritocca il layout scrivendo a mano il tema del numero, guarda la copertina che ha creato per Domus come se la vedesse per la prima volta. È l'attimo in cui l'opera va davvero in scena. Protagonisti il suo attore François Chat, la sua collezione di sedie e la casa-laboratorio di Watermill, Long Island, concepita, dice, "come un libro bianco su cui ognuno può scrivere". Uno stile di vita.

"See those blue birds flying? *They look as if they were carrying babies out of the sky. Some say they come into the world dreaming, you know, with their eyes shut, in rapid movement. What about the man-baby lying on the ground? What will he be dreaming about? ". Retouching the layout as he writes the theme of this issue by hand, Bob Wilson glances at the cover he created for* Domus *as if he was looking at it for the first time. In this instant the work truly goes on stage. The protagonists are his actor François Chat, his collection of chairs and the workshop-home of Watermill on Long Island, conceived, he says, "as a blank book which anyone can write on". A lifestyle.*

Nel 1971 Il surrealista francese Louis Aragon scrisse di Robert Wilson: "È ciò che noi, padri del surrealismo, sognavamo venisse dopo di noi e ci superasse". Da allora Wilson ha continuato a creare molti fra i più innovativi spettacoli teatrali del secolo. La sua arte è formale, più che naturalistica, Wilson combina immagini, testo, musica, danza, movimento e scultura in una struttura unitaria dalle brillanti qualità estetiche. È noto soprattutto per produzioni come l'opera *Einstein on the Beach*, del 1976, scritta con il compositore Philip Glass; l'epopea multinazionale *the CIVIL warS*, unica candidata al premio Pulitzer 1986; e la sua pièce di teatro musicale *The Black Rider*, creata con la collaborazione di Tom Waits e William S. Burroughs. Wilson ha anche creato e diretto numerosi lavori tratti dal repertorio teatrale e operistico tradizionale, tra cui la *Salome* di Strauss per la Scala di Milano (1987), il *Parsifal* di Wagner, ad Amburgo (1991) e *Madama Butterfly* per l'Opéra Bastille di Parigi (1991). Quest'anno Wilson debutta al Metropolitan con la sua nuova produzione del *Lohengrin*. Accanto al lavoro teatrale Wilson continua a produrre disegni, dipinti e sculture che sono stati acquistati da musei e gallerie di tutto il mondo. Ogni estate tiene seminari al Watermill Center, un laboratorio multidisciplinare che riunisce studenti e professionisti in un ambiente di collaborazione e sostegno reciproco. Il 21 aprile sarà in scena al Teatro della Fortuna di Fano con il suo ultimo lavoro, *Wings of rock*, un'anteprima in vista del debutto ufficiale al festival di Saint-Denis di Parigi il 15 giugno.

In 1971 French Surrealist Louis Aragon wrote of Robert Wilson: "He is what we, from whom Surrealism was born, dreamed would come after us and go beyond us". Since then Wilson has gone on to create some of the most innovative theater works of the century. His art is formal rather than naturalistic, and he combines images, text, music, dance, movement, and sculpture into a unified structure of aesthetic brilliance. He is best known for productions such as his 1976 opera* Einstein on the Beach, *written with composer Philip Glass; his multi-national epic* the CIVIL warS *– the sole nominee of the Pulitzer Prize of 1986; and his musical theater piece* The Black Rider, *created in collaboration with Tom Waits and William S. Burroughs. Wilson has also designed and directed numerous works from the traditional stage and operatic repertoires, including Strauss's* Salome *at La Scala in Milan (1987), Wagner's* Parsifal *in Hamburg (1991), and* Madame Butterfly *at the Opéra Bastille in Paris (1991). This year Wilson made his Metropolitan Opera debut with his new production of* Lohengrin. *Aside from his stage work, Wilson continues to produce drawings, paintings, and sculpture which have been acquired by museums and galleries throughout the world. Each summer he conducts workshops at Watermill Center, a multi-disciplinary arts laboratory which brings together students and professionals in a collaborative and supportive environment. On April 21 he will be on stage at the Teatro della Fortuna in Fano with his latest work,* Wings of Rock, *a preview of the official début at the Saint-Denis festival in Paris on June 15.

1

2

3

4

5

1 *Salome* (1987). Alla Scala di Milano Wilson con Monserrat Caballé e lo stilista Gianni Versace hanno creato un'insolita produzione dell'opera di Strauss/Wilde (foto di Silvia Lelli e Roberto Masotti).
2 *Time Rocker* (1996): Scena 26. È il terzo elemento di una trilogia iniziata con *The Black Rider* (1990) e continuata con *Alice* (1992). Tutti e tre sono stato prodotti per il Thalia Theater di Amburgo. In *Time Rocker* Wilson ha lavorato con Lou Reed e Darryl Pickney per creare un'opera tagliente liberamente ispirata alla *Macchina del tempo* di H. G. Wells (foto di Harmann e Clärchen Baus).
3 *Lohengrin* (1992): atto III. Qui è illustrata la produzione zurighese del'opera, dove Wilson ha usato fasci di luce e forme geometriche come materiali visivi di base dell'opera. Un nuovo allestimento di questa produzione è stato appena presentato al Metropolitan di New York (foto di Schlegel & Egle).
4 *The CIVIL warS*, sezione giapponese (1983): modellino della scena di Tom Kamm, Primo Atto, Scena C. Questa epopea multinazionale è stata il pezzo forte dell'Olimpic Arts Festival di Los Angeles del 1984 (© Byrd Hoffman Foundation).
5 *Einstein on the Beach* (1976): atto II (*Il processo*). La lunga collaborazione fra Robert Wilson e il compositore Philip Glass è iniziata con questa opera e continua tutt'ora: la loro ultima fatica, *Monsters of Grace*, debutterà a Los Angeles quest'anno (© Byrd Hoffman Foundation).

1 Salome *(1987). At Milan's Teatro alla Scala, Wilson joined with Monserrat Caballé and the fashion designer Gianni Versace to create an unusual production of the Strauss/Wilde opera (photo by Silvia Lelli and Roberto Masotti).*
2 Time Rocker *(1996): Scene 26. It is the third of a trilogy that began with* The Black Rider *(1990) and continued with* Alice *(1992). All three were produced at Hamburg's Thalia Theater. In* Time Rocker, *Wilson worked with rock and roll legend Lou Reed and writer Darryl Pickney to create a hard-edged opera based loosely on H.G. Wells's* Time Machine *(photo by Harmann and Clärchen Baus).*
3 Lohengrin *(1992): Act III. Shown here is the Zürich production of* Lohengrin, *were Wilson used bands of light and geometric shapes as the basic visual materials of the opera. A revised version of this production was presented this year at New York's Metropolitan Opera (photo by Schlegel & Egle).*
4 The CIVIL warS, *Japanese Section (1983): set model by Tom Kamm, Act I, Scene C. A multi-national epic created as the centerpiece of the 1984 Olympic Arts Festival in Los Angeles (© Byrd Hoffman Foundation).*
5 Einstein on the Beach *(1976): Act II (Trial). The long collaboration between Robert Wilson and composer Philip Glass began with their opera* Einstein on the Beach *in 1976 and has continued to the present: their latest effort,* Monsters of Grace, *will open in Los Angeles this year (© Byrd Hoffman Foundation).*

Finito di stampare il *Printed on* 24.03.98